

I 10849

Almanah

Ci
ne
ma

1980

almanah „cinema“ 1980



**«Preocuparea
pentru educarea și formarea
în spirit revoluționar,
al concepției noastre înaintate,
a comuniștilor și oamenilor muncii,
trebuie să ducă
la creșterea
combativității și răspunderii
revoluționare,
să se manifeste
concret
în poziția comuniștilor
față de orice problemă,
în toate împrejurările».**

Nicolae CEAUȘESCU

**«Trebuie să formăm,
într-adevăr,
oameni de o calitate nouă,
cu o concepție nouă.
Să ne preocupăm
de fiecare om.»**

Nicolae CEAUȘESCU



**«Partidul nostru dă o înaltă prețuire
realizărilor obținute
în formarea culturii noi, socialiste»**

Nicolae CEAUȘESCU

32 577

u 2022



«De la tribuna Congresului, adresez oamenilor de litere, compozitorilor și plasticienilor, creatorilor din teatru și cinematografie, tuturor oamenilor de artă, chemarea de a da țării tot mai multe lucrări pătrunse de umanismul revoluționar al societății noastre, care prin mesajul și valoarea lor artistică să contribuie la înnobilarea ființei umane, să cultive spiritul patriotic, devotamentul față de patrie, de cauza socialismului, a fericirii întregului nostru popor».

Nicolae CEAUȘESCU

„Ceaușescu reales, pentru pace și progres!”



1980 !

Pășim acest prag purtind cu noi imaginea vibrantă a voinei de mai bine, a energiilor atotbiruitoare ale poporului nostru, pe care le-a întrupat cu strălucire Congresul al XII-lea al Partidului Comunist Român, prin gândul și glasul secretarului său general, **tovarășul Nicolae Ceaușescu**.

În ajunul anului 1980, am privit și am participat la această imagine vie și grandioasă, găsind și regăsind în tumultul uriașei săli, în vocea care o însuflețea, încrederea deplină în capacitatea, de atâtea ori încercată, a națiunii noastre de a-și făuri viitorul pe care-l dorește.

Numai viața însăși, înfinită, numai experiențele tuturor și ale fiecăruia, unite într-o vastă sinteză, ar putea cuprinde întreg bilanțul cu care partidul și poporul nostru s-au prezentat la acest congres.

Care dintre cifrele acestui bilanț — numeroase și impresionante — poate oare rezuma singură efortul de construcție și de concepție al acestor ani? Dar care oare dintre

ele ar putea fi lăsate deoparte, când nu ne este indiferent niciunul dintre ritmurile record ale dezvoltării, în care ne-am angajat la chemarea partidului nostru comunist, a secretarului său general.

Cum ar putea, de pildă, să nu ne comunice o firească energie cifra celor peste 11 milioane de oameni care vor desfășura, în cincinalul următor, o activitate calificată, cu precizarea că, în această țară altădată eminamente agricolă, 78% dintre ei vor munci în sectoare industriale și intelectuale, toți cetățenii țării noastre urmînd să albe, în perspectiva unui nou Program în curs de elaborare, cel puțin o pregătire liceală?

Auzind prin glasul președintelui țării despre o premieră a fabricării oțelului pe cîmpla Bărăganului, despre platforma de foraj în Marea Neagră, despre noile profiluri industriale și arhitectonice ale Moldovei și Transilvaniei, pășind în aceste zile cu emoție prin gale-riile primului tronson ale metroului bucureștean, cine n-a simțit oare că pe acest teritoriu, altădată al vremelniceii, se înalță astăzi, într-adevăr, ceva temeinic, întreg, nemuritor!

«Nimic nu am primit din afară în

mod gratuit, nimic nu a căzut din cer!» afirma încă de la începutul raportului său secretarului general al partidului, fixînd astfel din capul locului înaltul criteriu comunist al întregii expunerii: criteriul muncii, al puterii de creație și de înnoire. În acest criteriu stau tăria și speranța noastră, chiar dacă mulți au fost acela, unii chiar dintre prieteni, care n-au putut să creadă că vitregiile de tot felul, pe care le-am avut de înfruntat, inclusiv în acest deceniu, nu vor reuși să știrbească nimic din Programul dezvoltării, de excepțională anvergură, pe care partidul, secretarul său general, și în gînd cu el, întreaga națiune, l-au stabilit pentru acest sfîrșit de secol revoluționar.

Avem în față o torță și o certitudine care vin de dincolo de cifre și de cuvinte, din concepția profund științifică a Partidului Comunist Român despre lume și despre om, exprimată în termenii unui elogiu adus gîndirii și muncii umane. Din această concepție lucidă și optimistă rezultă hotărîrea cu care, întemeind în spiritul echității socialiste o nouă civilizație pe pămînturile românești, partidul nostru înțelege să se pronunțe în același timp, cu toată claritatea,



«Noi, națiunea noastră, poporul nostru, când vorbim de om, de omenie, vorbim de Om cu O mare, pentru că e om acela care-și servește patria, care nu o trădează niciodată! Voi face totul pentru a rămâne comunist de omenie, fiu al poporului meu!»

Nicolae CEAUȘESCU

asupra problemelor controversate ale lumii, respingând politica interesată a sferelor de influență, făcând propuneri concrete de înțelegere și cooperare pe baze noi, propuneri care nu vor putea fi ocolite la apropiatele reuniuni europene și mondiale.

În acest flux înnoitor, al gândirii și voinței noastre unanime, am receptat cu o totală adeziune cuvintele care ne privesc direct, ca profesioniști și iubitori ai artei, ca militanți pe tărîmul ideologiei și educației. Am regăsit în aceste capitole ale Raportului **tovarășului Nicolae Ceaușescu** aceeași concepție integratoare prin care munca oferă omului șansa supremă a duratei, a nemuririi: «Inspirîndu-se din impresionantul tablou pe care-l oferă marea cîntărie socialistă a poporului și participînd ei înșiși la munca eroică pentru zidirea noii orînduiri, scriitorii și artiștii vor putea dura opere

nemuritoare, mărturii emoționante ale celei mai grandioase epoci din istoria României».

Nu uităm, în acest moment de An Nou, că dezideratul unei noi calități, superioare, se întemeiază pe ceea ce este meritoriu și de excepție în realizările cinematografilor noastre, dar și pe hotărîrea noastră de a combate cu mai multă tărie acele «lucrări nesemnificative», care determină «o evidentă rămînere în urmă» a activității noastre, față de dezvoltarea generală a societății și a spiritualității românești. De aceea, nu există nimic mai adecvat pentru starea de spirit pe care o dorim cinematografilor noastre, în anul și deceniul care vin, decît cuvintele **tovarășului Nicolae Ceaușescu** rostite la Congres: «Munca este uriașul laborator în care se plămădesc personalitățile cu adevărat proeminente, se afirmă talentele autentice, se nasc geniile, se făuresc capodoperele

— atît pe planul creației industriale, cît și al culturii».

Iată de ce, la unison cu delegații și invitații la Congres, ne-am considerat votînd noi înșine realegerea **tovarășului Nicolae Ceaușescu** în fruntea partidului, înfăptuind prin aceasta dorința țării, garanția unei strălucite continuități, a împlinirii vocațiilor noastre, sub auspiciile benefice ale adevărului și independenței.

La început de an și de deceniu, urăm **tovarășului Nicolae Ceaușescu**, urăm **tovarășei Elena Ceaușescu**, la mulți ani, întorcîndu-le multiplicată, din sufletele milioaneilor de cinești și cinefili, urarea pe care secretarul general al partidului o adresează de fiecare dată țării și fiecăruia dintre noi: multă sănătate și multă fericire!

«CINEMA»



Cuvîntul partidului, datoria cineastilor



Asemeni întregii suflări românești, cineștii noștri au întâmpinat cel de-al XII-lea Congres al Partidului cu un spor de efervescență. În preajma Congresului, mai exact în luna noiembrie, pe platourile de la Buftea, se turnau concomitent zece filme, adică exact atît cît reprezenta producția cinematografică în anul 1960. În afara celor 28 de filme ale anului 1979, în cinstea Congresului se aflau în diferite stadii de lucru nu mai puțin de 26 de filme ale anului 1980. Un an care se anunță deosebit de bogat, devreme ce de-a lungul a douăsprezece luni vom vedea nu mai puțin de 32 lung-metraje, plus 285 filme documentare, științifice, utilitare, plus 44 filme de animație.

O asemenea revărsare de forțe artistice nu a mai fost pe la noi. Niciodată lumea noastră cinematografică n-a fost cuprinsă de o

atît de amplă efervescență.

Îmbucurătoare această efervescență, dar, într-un fel normală, pentru că febrilitatea aceasta nu aparține numai unei bresle. Ea a făcut și face parte dintr-un context național. Partidul și secretarul său general ne-au învățat că sărbătorile unei națiuni se întâmplă nu numai cu flori și cîntece, ci și cu o foarte mare seriozitate. Cu un sentiment de sporită responsabilitate. Responsabilitate *retrospectivă*: ce-am făcut pînă acum? Ce-am făcut bun? Ce-am făcut insuficient? Ce n-am făcut deloc? Responsabilitate *prospectivă*: ce trebuie să facem? Cum trebuie să facem? — ca să luăm în piept și cu succes o sarcină care nu este deloc mică, deloc ușoară: sarcina de a realiza pînă în 1985 circa 60 filme anual.

Oricine cunoaște cît de cît scurta dar vibranta istorie a acestor trei decenii de cinematografie națională își dă seama că acest număr

— 60 de filme — antrenează arta cinematografică românească într-un moment crucial al existenței sale. Între 1971—1979 producția de filme a crescut de la 12 la 28 filme anual. Faptul a constituit fără nici un fel de îndoială un salt important. Între 1979—1985 acest salt important devine un salt spectaculos. Spectaculos pe plan intern. Spectaculos pe plan extern.

În interior, pentru că spectatorul român va fi pus în situația cu totul și cu totul nouă de a vedea săptămînal un film din producția națională. Cum va reacționa acest spectator care pînă acum ne zărea din cînd în cînd — e drept, din ce în ce mai des —, dar acum, iată, vom pătrunde în existența lui într-un ritm inedit, într-un ritm extrem de strîns. Dacă filmele noastre nu vor fi la înălțime, acest ritm s-ar putea greu justifica. Dacă filmele noastre vor fi așa cum le dorim, ele vor da publicului românesc o senzație de erupție. Erupția unei



arte care s-a dezvoltat nu fără probleme, nu fără poticniri, nu fără să treacă prin bolile copilăriei și prin crizele pubertății, dar care acum intră în vîrsta ei de aur. Vîrsta majoratului. Vîrsta tinereții maturizate. Proiectați în centrul atenției, plasați prin aceste săptămînale apariții în prim-plan, ba chiar în gros-planul realităților noastre culturale, e clar că nu vom mai putea scăpa privirii celor din ce în ce mai mulți. Țara ne va privi cu atenție. Publicul ne va compara, ne va judeca. E clar că aceste 60 de filme vor reprezenta un foarte dificil examen pe care cineaștii noștri îl vor da în fața întregii țări și nu e nici o îndoială că ei se vor strădui să nu înșele așteptările.

În plan extern, această vertiginosă sporire a numărului de filme va proiecta cinematografia noastră printre cinematografiile de calibru important ale Europei. Să nu uităm că 60 de filme înseamnă mai mult decît a dat în ultimul an o țară ca Anglia al cărui prestigiu cinematografic nu are nevoie să fie argumentat. O producție de asemenea anvergură ne va obliga deci să gîndim și să regîndim cu cea mai mare luciditate posibilitățile filmului nostru de a pătrunde în traficul internațional. Și nu numai de a pătrunde, dar și de a ne reprezenta cu demnitate. Ce vom face? Vom aștepta evenimentele norocoase?

Vom profita de evenimente care oferă șanse sau vom pregăti și **vom determina** noi înșine evenimentele vieții noastre cinematografice? Întrebări retorice — bineînțeles. Pentru că orice om care lucrează azi în cinematografie știe că în această artă miracolele nu cad din cer. Ele se pregătesc minuțios, dur, aici pe pămînt, la masa de lucru a scenaristului, care scrie scenariu nu ca un hobby, nu ca o ocupație de duminică. Miracolele se pregătesc pe platouri și mai ales **înainte** de a intra pe platou, în mintea și în carnetul unui profesionist care știe că regia de film nu mai suportă demult improvizarea și cu atît mai puțin pe improvizată. Miracolele se pregătesc în colaborarea echipei de filmare cu producătorul care trebuie să fie și el din ce în ce mai avizat, printre altele, pentru a reda expresiei «a lucra cu autorul» adevăratul ei sens. Pentru că foarte multe dintre scenariile noastre de pînă acum trădează o teribil de mare nevoie de lucru suplimentar. De foarte multe ori, se vede agasant de bine că, dacă mai era timp, dacă mai era răbdare, dacă se lucra cu ceva mai multă conștiinciozitate, șuruburile conflictului trebuiau să fie strînse mai bine; se vede cu ochiul liber că țesătura povestirii încă rară trebuia îndesită; se vede că replicile trebuiau ciocănite mai a-

tent, pigulite mai meticuloase. Dacă așa-zisa muncă cu autorul în decursul anilor și-a depreciat sensul, aceasta s-a întîmplat, desigur, numai și numai pentru că unii dintre noi nu știm încă să colaborăm, ci numai să șicanăm. A lucra cu autorul înseamnă însă nu a-l șicana, ci a-l consilia. Producătorul nu trebuie să fie nici «un vînător de greșeli» și nici «un paznic care închide ochii». El trebuie să fie un antrenor, un partener cît mai inteligent, cît mai competent.

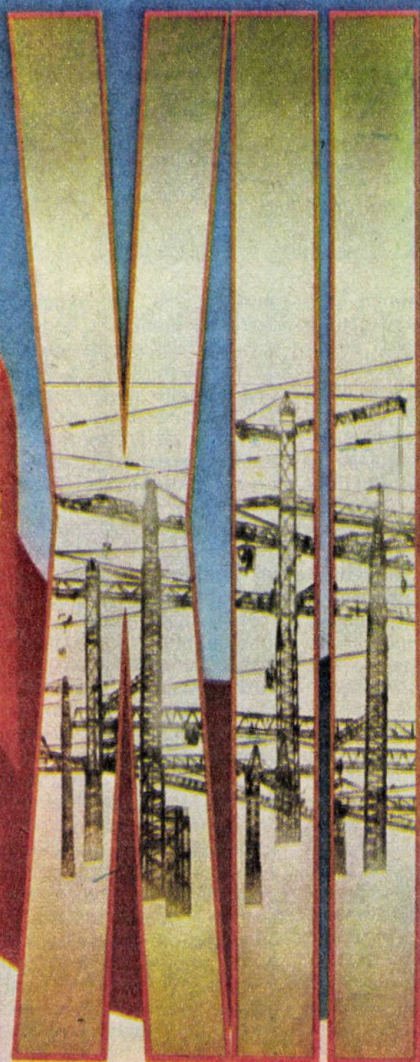
Pronunțînd acest cuvînt, am ajuns la cheia problemei: **competența.** Competența la care secretarul general al partidului, **tovarășul Nicolae Ceaușescu,** s-a referit stăruitor, atît în Raport, cît și în cuvîntul de închidere la Congres. Sarcinile frumoase au fost și rămîn întotdeauna sarcini grele. Grele, dar posibile, căci totul depinde de noi. De noi și de competența noastră, căci azi mai mult decît oricînd în cinematografie, ca în toate celelalte domenii, e nevoie de competență: competență politică, competență profesională. Competență umană, am adăuga și am sublinia cu creion roșu, știînd foarte bine că filmele nu se fac numai cu peliculă, ci în primul rînd cu oameni. Cu oameni care știu ce vor. Și pot ce vor.

«CINEMA»

Partidul-Ceaușescu-România

În zilele desfășurării Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român, după ce întreaga țară participase, prin delegații la Congres, dar și prin intermediul imaginilor televiziunii, la momentul de referință pe care l-a constituit, cu strălucire, Raportul secretarului general al partidului, *tovarășul Nicolae CEAUȘESCU*, am adresat colaboratorilor noștri rugămintea de a ne împărtăși primele lor gânduri inspirate de acest eveniment istoric.

CONGRESUL



AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Inima fierbinte a țării

Am filmat în ziua de 19 noiembrie sesiunea de deschidere a Congresului al XII-lea al partidului, având privilegiul ca, alături de alți colegi cinești, să mă aflu din nou aproape de locul unde bătea inima cea mai fierbinte a țării, locul în care se simțea înaltul voltaj al cutezanței și încrederii în justetea drumului parcurs, în minunatele căi ale dezvoltării noastre socialiste, independente, spre comunism.

Ca unul care am filmat, în aceeași sală, în zilele Congreselor al IX-lea, al X-lea și al XI-lea, pot să aduc mărturia unui excepțional sentiment de iubire și profund respect pe care l-a impulsionat, odată mai mult, apariția la tribuna prezidiului a *tovarășului Nicolae Ceaușescu*, a *tovarășei Elena Ceaușescu*. Era un sentiment foarte cunoscut unui profesionist al filmărilor, dar în același timp aveam senzația unei emoționante îmbogățiri, inspiratoare de frumusețe — bogăția unei maturități într-o continuă și viguroasă tinerețe, reprezentată de secretarul general al partidului nostru.

A fost mai electrizantă decât ori cînd azeziunea sălii, cu mîile delegați care scandau «*Ceaușescu reales la al XII-lea Congres*». Nu voi putea uita niciodată ovațiile asistentei, cînd secretarul general al partidului nostru comunist a recitat nemuritoarele versuri ale lui Mihai Eminescu. Cifrele riguroase ale planurilor economice, alături de această poetică deschidere spre culmile cele mai înalte ale spiritului și simțului nostru moral sintetizează tot ce poate dori, în perspectiva devenirii, un artist care crede în geniul poporului său.

Deasemenea, sub obiectivul aparatului meu de filmat am descoperit



la acest Congres o și mai importantă și mai reprezentativă participare a delegaților străini, mai ales în momentul, pe care l-am surprins de aproape, al prezentării mesajelor din partea celor peste 150 de delegații, din mai mult de o sută de țări, care s-au perindat la tribună, strângând mîna secretarului general al partidului nostru.

L-am văzut atunci, ca și alteleori, pe **tovarășul Nicolae Ceaușescu**, foarte emoționat el însuși, cu cea mai omenească expresie a fericirii, în fața gratitudinii pe care o exprimau oaspeții — gratitudinea lumii față de contribuția pe care România și președintele ei au adus-o la atîta deschideri de orizont și de speranță, spre lumina păcii și a înnoirii raporturilor dintre state și dintre oameni.

Am admirat, în acele clipe, de neuitat, emoția sinceră a secretarului general al partidului. Am văzut în ea reflexul încrederii și iubirii cu care-l înconjurăm cu toții. Ca toți participanții, am admirat energia și clarviziunea cu care secretarul general reales afirmă principiile și soluțiile practice ale înaltării noastre către o civilizație socialistă superioară, demnă de minunatul nostru popor, către o lume pe care o dorim și ne-o dorim, mai bună și mai dreaptă.

Pantelie TUTULEASA

Un conținut revoluționar, o expresie revoluționară

Începem deceniul care-și numără anii de la 80 în sus și dacă ne apropiem cu pași atît de grăbiți de sfîrșitul mileniului, sîntem îndemnați la reflexii retrospective. Să ne gîndim că în urmă cu trei decenii se puneau bazele cinematografiei socialiste. Saltul acestor 30 de ani este considerabil. Coincidența cifrei anilor cu numărul de filme pe care-l realizăm acum într-un an este într-un fel de bun augur. Dacă în 1949 am făcut un film, în acest an, realizăm 30 de filme.

Desigur însă că, și în această retrospectivă, nu ne interesează numai cifra, ne interesează dacă putem număra în decursul anilor acele filme bune pe care le vom putea rememora și de acum înainte. Cred că putem răspunde că sînt cîteva filme, confirmate de succesul de public, de succesul de critică, chiar de succesul în unele festivaluri cinematografice internaționale importante.

Dar reflexia poate să continue și

în perspectivă, în sensul că, la Congresul al XII-lea, a fost aprobată cifra de 50—60 de filme artistice care se vor realiza anual la sfîrșitul cincinalului 1981—1985. Cifra aceasta depășește într-un fel imaginea noastră despre ceea ce înseamnă cuvîntul «considerabil». Ea este foarte mare. De aceea, considerăm această sarcină trasată cinematografului ca o mare onoare, în perspectiva precizată de Raportul prezentat la Congres de **tovarășul Nicolae Ceaușescu**, de a realiza nu numai filme mai multe, dar și filme mai bune, prin mesajul și valoarea lor artistică.

Sînt îndemnat să afirm că cinematografia noastră se găsește în preajma noului deceniu, al IX-lea, în fața unui salt revoluționar spre o nouă calitate. Nu cred că este o simplă formulă retorică, ci cred că experiența și cultura acumulată pînă acum de cinematografia noastră reprezintă o platformă de lansare spre o etapă nouă. Nouă — în primul rînd — în sensul abordării unei tematici din ce în ce mai acute, sub aspectul raportului cu realitățile contemporane, cu adevărurile pe care le trăim. O tematică care să fie ea însăși revoluționară. Cu un conținut revoluționar și de o expresie revoluționară.

Mircea MUREȘAN

Festivalul național

CINTAREA ROMÂNIEI

EDIȚIA A-II-A



3000000 de artiști

Acum doi ani, o echipă de creatori de la Studioul «Alexandru Sahia» — regizorii Dumitru Done și Ion Moscu, operatorii Ilie Valentin și Otto Urbanski — scotea în lumina ecranului, sub egida Casei de filme Patru, un film greu de încadrat într-un gen anume, dar proaspăt, plin de fantezie și impresionant prin sinceritatea expozeului, drept care a cucerit dintr-un foc și publicul și critica, chiar și pe cea mai greu «cuceribilă». Filmul se numea pur și simplu **Cîntarea României** și prezenta, într-o viziune foarte personală, prima ediție a Festivalului muncii și creației populare. A fost omagiul adresat de Consiliul Culturii și de cinești, Președintelui țării, tovarășului **Nicolae Ceaușescu**, cu prilejul aniversării a 60 de ani de viață și peste 45 de activitate revoluționară. În 1979, **Cîntarea României** se afla pe lista premianților Asociației cineaștilor: premiul special al juriului. După cea de a doua ediție a festivalului, numele realizatorilor ei s-au înscris printre cele ale laureaților. Între timp însă, echipa filmase cea de-a doua ediție a festivalului și pornea la realizarea celui de-al doilea film, numit de astă dată **Spectacolul spectacolelor** și realizat la Casa de filme Trei.



Am stat de vorbă cu cei patru realizatori puțin înainte de a pleca prin țară să filmeze cea mai mare parte și cea mai grea din viitorul lor film.

De fapt, am încercat să aflu cu un ceas mai devreme, cum va arăta

acest «Spectacol al spectacolelor» și pentru ca imaginea să fie cât mai cuprinzătoare cu putință, am hotărât să completăm discuția noastră cu fragmente din scenariul scris de Dumitru Done. Înainte de toate, am vrut să știu cum va fi construit acest al doilea film, pentru că, după cât îl cunosc, el nu va arăta ca pri-

mul. Nici un artist care se respectă nu se repetă.

Ion Moscu: Eu vreau să-ți spun mai întâi de ce ne-am intitulat filmul **Spectacolul spectacolelor**. Pentru că nu vreau să se creadă că este un titlu ales pentru atracțiozitate, ci el corespunde cel mai bine realității din fața obiectivului de filmă-

„Cîntarea României“

re. «Cîntarea României» inițiată, după cum se știe, de secretarul general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, oferă unul din cele mai mari și mai interesante spectacole din lume. Nu numai prin numărul participanților — peste trei milioane la a doua ediție — ci mai ales prin caracteristicile sale cu totul particulare, prin originalitatea sa. Este un spectacol în care scena și sala se confundă în permanență, căci publicul și artiștii sînt una; în care timpul de acțiune este neîntrerupt. Istoria, prezentul și viitorul se îmbină armonios. Artă și realitatea se contopesc. Un spectacol în care legea celor trei unități a îmbrățișat infinitul. «Cîntarea României» vădește democratismul societății noastre, accesul neîngrădit la artă și cultură al maselor populare, cel mai larg cadru de manifestare a talentelor, a geniului creator al poporului nostru. Acum, în ce privește construcția: filmul este condus de doi comperi, **Anda Călugăreanu** și **Amza Pellea**, ei înșiși laureați ai festivalului. **Anda** va fi prezentată ca posibilă participantă la toate genurile festivalului — inclusiv la pionieri, pentru că știut este că de bine îi reușesc ei «prezentările» de copil.

Dumitru Done: ...și **Amza** în chip de «factotum», inclusiv **Nea Mărin**, în ideea că tradiția trebuie păstrată în strînsă legătură cu realitatea nu în sine. Or, cine este **Nea Mărin**, dacă nu un Păcală modern, un țaran care trece, prin filtrul înțelepciunii lui populare, toată viața noastră modernă și al cărui umor imbatabil biciuie cu folos toate năravurile.

Ion Moscu: Done, ca scenarist, a imaginat chiar un schei cu trei **Nea Mărin**. Unul ardelean — care va fi probabil arhitectul **Liviu Oros** din Deva, unul moldovean care va fi **Anda**, și unul oltean, bineînțeles **Amza** însuși. Prima parte — pentru că vorbeam de construcția filmului — este o informare reportajistică despre evoluția acestui festival, începînd de la locul de muncă și sfîrșind pe scenă.

Dumitru Done: Un fel de scurt bilanț al tuturor realizărilor care s-au petrecut între cele două ediții pe suprafața întregii țări. Bineînțeles, într-o formă cinematografică, pentru că bilanțul îl fac **Anda Călugăreanu** și **Amza Pellea** «înotînd» în valuri de peliculă...

Are cuvîntul scenariul

Anda Călugăreanu (off): — A trecut doar puțină vreme de cînd s-au stins ultimele ecouri ale ediției a doua...

Luminile Sălii Palatului se aprind dînd contur șirului nesfîrșit de scaune și scenei, acum goale. Doar într-un punct, minuscule, două siluete se desenează în scaune. **Transfocare pe Amza Pellea și Anda Călugăreanu** care rostesc împreună:

— Ce s-a întîmplat între timp? Rid amîndoi.

— **Anda**, ai luat premiul I... — **Amza**, și tu... Dar nu asta e esențialul.

— Sigur, de ce n-aș zice-o...? Mă bucur pentru el și care laureat nu e mîndru că din cei peste trei milioane de participanți, el se numără printre învingători?

— Ai dreptate. Dacă am rezuma totul la premii, am risca să nu înțelegem mare lucru din acest festival, care se distinge în întreaga lume nu numai prin amploare ci mai ales prin esență sa profund originală. Care e această esență, asta s-o deslușim!

— Deci... Amîndoi către public:

— Ce s-a întîmplat între timp? Într-o cabină de montaj (televiziune, Sahia sau Buftea) înecați în vîlmășagul peliculelor, **Amza** și **Anda** trag de șerpii

de celoid și privesc la fotografe.

Amza: Construcții... **Canalul...**
Anda: **Pasajul Obor...**

Pe ecran se însirue rapid secvențe de construcții începute, în curs sau încheiate în acești doi ani, în vreme ce comperii noștri anunță construcția fabricii de tractoare **Miercurea-Ciuc**, combinatul de utilaj greu lași, rafinaria **Năvodari**, Institutul de energie celulară, metroul și multe, multe cvartale de locuințe. Amîndoi, transpirați, istoviți, s-au oprit să mai răsuflă.

Anda («epuizată» de oboseală):
Am construit, deci...

Amza (sufbind și el din greu):
Da...

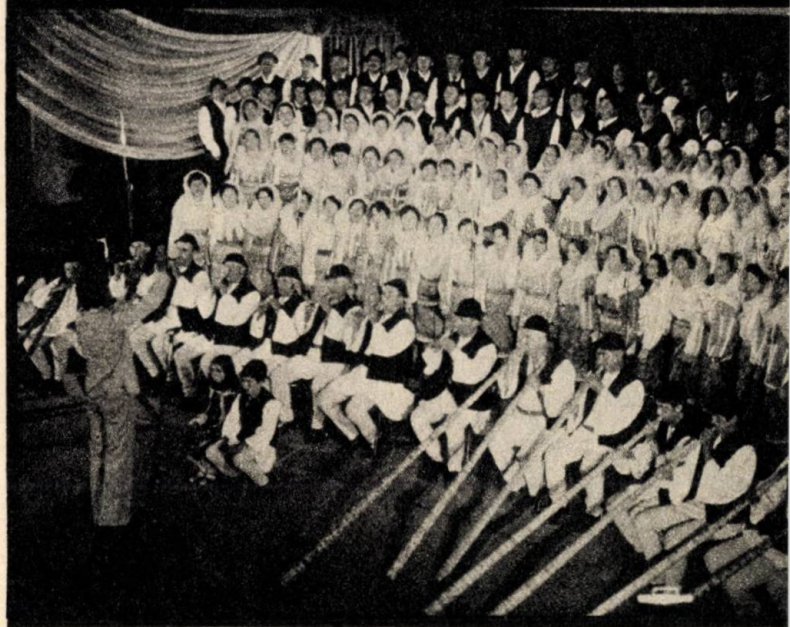
Amîndoi desfac alte cutii. **Anda** («descoperă» prima. Fotografia la care se uită: un grup de tineri cîntă pe o estradă în fața nollor uzine.

Anda: Da, dar am construit cîntînd și asta e ceal

Cel doi desfășoară acum frenetic filmul cu manifestări din «Cîntarea României».

Ion Moscu: A doua parte a filmului se petrece chiar în timpul finalelor, desfășurate concomitent

Tg. Mureș a fost capitala muzicii. Aici au răsunat ca o chemare la întrecere, tulnicele Iancului



În cele patru capitale de județ care le-au găzduit. Dar aici poate că e mai bine să lăsăm scenariul să vorbească.

Galați. Pe fundalul centrului său modern, avînd la orizont silueta Combinatului siderurgic sau apele Dunării, defilează în prim-plan măști, decoruri, păpuși, boieri în cafthane lungi, nobili de la curtea Franței, muncitori în salopeta.

Amza (prin fața căruia a trecut procesiunea): Finalele i-au des-

părțit pe cel din județe. Galațiul a devenit capitala teatrului, a montajului literar, a poeziei.

Deva: dominată de cetate. Prin fața nollor clădiri din centru, se perindă saxofoane, ghitare electrice, acordeoane, oameni puternic machiați, femei cu mustăți, o recuzită ciudată: condeie uriașe, pălării și umbrele multicolore, etc.

Anda: În vreme ce Deva a fost capitala umorului, a satirei, a muzicii ușoare și a veseliei.

București. Pe «front proiectia» Sălii Palatului, Ateneului Român, Teatrului Național trec instrumentele muzicale tipice de fanfară, în vreme ce pe străzile centrale defilează în superbe costume naționale dansatorii participanți la concurs.

Amza (off): Bucureștiul a fost locul de întîlnire a dansului...

Anda (off): A muzicii de fanfară, a lucrărilor de artă plastică și de artă populară, a filmului de cineamatori și profesioniști.

Prin fața monumentalelor clădiri din centrul Tirgu-Mureșului, precum și a statuii Soldatului român defilează instrumentele muzicale.

Anda (off): După cum Tirgu-Mureșul a fost în acele zile centrul muzical al țării.

(N.B.) Pentru urmărirea mai lesnicioasă a scenariului, socotim util să dăm aici citeva lămuriri asupra construcției filmului în continuare. O dată ajunși în cele patru capitale ale finalelor, vom pleca pe rînd din fiecare din ele cu un participant (formație artistică sau un solist) pe teren, acasă la el, apoi îl vom «explora» vecinii, și, cu unul dintre aceștia, în funcție de genul său de artă, vom poposi în altă capitală. Filmul va fi astfel o pendulare continuă între cele patru capitale, cu dese ieșiri — acestea fiind esențialul — în viață, acolo unde se muncește și se creează, cu paranteze investigațiilor asupra ceea ce gîndesc oamenii despre arta lor, ca instrument educativ principal, cu altele, pretext de trecere și în funcție de comperi, discuții între Amza și Anda. Important este ca această mișcare între cele patru orașe, să nu fie un cerc ci o spirală, care să asigure creșterea tensiunii artistice și, deci, a interesului spectatorului.

Dumitru Done: De fapt, în totului tot, filmul se va constitui din multe «numere». De dans, de muzică, de umor, de teatru care se desfășoară pe o scenă uriașă: țara.

Pe strada principală din Tirgu-Mureș se plimbă Anda:

— Aici au răsunat, întîi ca o chemare la întrecere, tulnicile...

Se aud tulnicile lăncului, din comunele Ricșa și Beliș, mai întîi peste acoperișurile Tg-Mureșului, apoi mai departe pe dealurile înverzite ale dealurilor clujene și, în sfîrșit, pe scena teatrului din capitala muzicii. Aparatul se apropie de tulnică, în vreme ce Anda îl solicită pe Gheorghe Zamfir să vorbească despre muzicalitatea poporului nostru.

Pe scenă se perindă alte formații muzicale, cu zeci de sonorități, care mai de care mai deosebite, pînă cînd, într-o poiană, facem cunoștință cu una dintre cele mai extraordinare orchestre din lume, în care fiecare instrument e altceva: corn, taragot, drimbă, frunză, dubă, nai,



Bucureștiul, capitala dansului, a muzicii, a plasticii și a filmului

Galațiul, capitala teatrului, a montajului literar, a poeziei



zongoră, castrulă, hlincă, cimpoi cu rongă. Solo-uri ale instrumentelor ne lasă să savurăm timbrul specific al fiecăruia. «Show»-ul instrumentelor vechi muzicale se încheie cu un solo de nai al lui Gheorghe Zamfir. Cîntecul lui Gheorghe Zamfir se leagă cu vocea la fel de cristalină a Anuței Gale din Plopiș, județul Sălaj, și cu ea ne întoarcem din nou pe scena din Tg. Mureș. Frumusețea versurilor cîntecului său ne face însă să trecem la orăș, pînă în Galați, unde Petru Gherea își declamă versurile: «Visul gîndului mă-nclină/ Stînd pe munți în plină vară/ Ca să-mi iau condelu-n mină/ S-așez versuri pentru țară.../ Toți din sat îmi zic cioban/ Nu mi-i teamă, mă mindresc/ Stînd în ploale sub suman/ Doine, versuri tipăresc».

Plecăm cu el și cu Amza pe meleagurile natale, în județul Caraș-Severin, unde ne întîlnim cu componenții cenaclului «Pavel Tirbățiu», al tîranilor condeieri. Discuție cu tîranii poeți și scriitori despre rosturile scrisului, despre talent, despre etică și echitate și, cu ultima poezie, ne întoarcem în Galați, îi admirăm noile construcții, marile sale întreprinderi și mai ales Combinatul siderurgic, unde facem cunoștință cu ansamblul de dans tematic al combinatului. Un montaj paralel și contrapunctic între mimetismul dansului și mișcarea reală a muncii.

Ion Moscu: Toate aceste numere se vor împleni în permanență cu microrecitaluri ale celor doi comperi. De exemplu:

Aparatul se apropie de Anda.
Amza: Anda, tu ce știi să faci?
Știi numai să acompaniezi?

Anda: Tu ce crezi?
Amza: Că știi de toate.

Microrecital Anda, care cîntă, recită, dansează, spune bancuri, face pe copilul, cîntă folk. (...) Din nou la Cluj. Baletul «Luceafărul de aur» și autorul lui, Tudor Jarda, sînt printre laureați. Tradiția artei cuite se trage din arta populară — ne spune compozitorul — și trimiterea lui e spre Căpiina... Dansul din Căpiina e același ca și acum doi ani, ca și acum 50 de ani, ca și acum... Începuturile sale se pierd, cum se spune, în «negura vremurilor».

— Voi ați luat premiu și acum doi ani — îi se adresează Anda fetelor din formație.

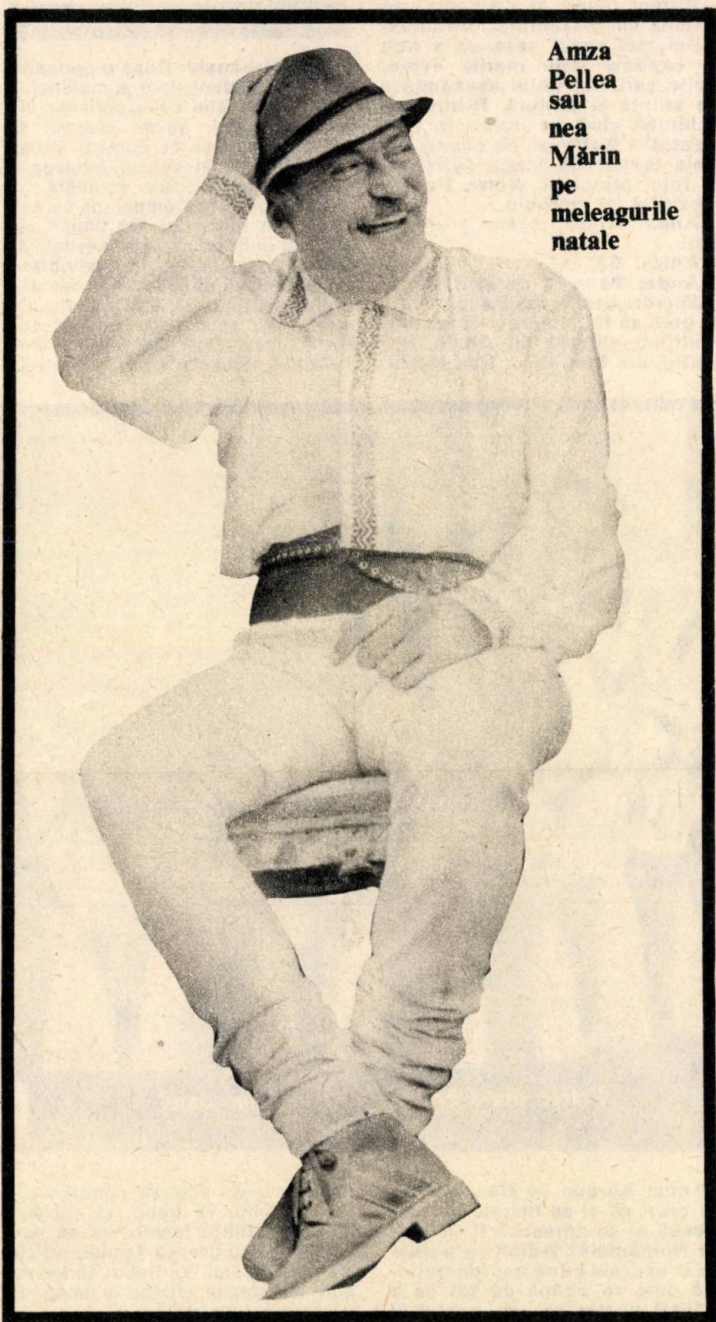
— Da.

— Și dacă s-ar fi întîmplat să existe «Cîntarea României» cu doi ani mai devreme, tot ați fi luat premiu?

Fetele pleacă ochii în jos cu modestie, dar cu un suris pe buze.

— Dar peste doi ani, la viitoarea ediție, îl veți lua din nou?

— Sigur! — răspund toate în cor.



Amza
Pellea
sau
nea
Mărin
pe
meleagurile
natale

— Sigur? Dar nu-i nimic nou în dansul vostru. Așa s-a dansat la Căpiina acum o mie de ani, așa se dansează și acum.

— Cum?! — sar fetele revoltate — noi simțem... noi.

— Cum așa?

— Păi, ăsta-i dansul fetelor nemăritate. Și cum ele s-or măritat demult, noi simțem... noi. (...)

București. Pe scenă Călușul, dansul devenit celebru în toată lumea, mărturia vitalității poporu-

lui nostru. Cu Amza împreună vă invităm la o altă demonstrație a unității sau, mai exact, a varietății, a tradițiilor poporului nostru. Punem în față Călușul oltenesc, cel din Vlcele și Scornicești, și Călușul ardelean. Hune-dora, comuna Orăștioara.

Amza: la uite dom'le, eu cre-deam că numai noi oltenii știm Călușul! Iete, să vedem, să vedem...

Ritmul inedit al Călușului se îmbină cu prezentarea Bucureștiului, mai exact ceea ce e nou în capitala țării: marile uzine, noile cartiere, noile așezăminte de știință și cultură. Ritmul se schimbă cînd ne oprim în fața Teatrului Național. Pe scenă, «A treia țepă» de Marin Sorescu. În rolul principal, Amza Pellea. Aparatul se apropie.

Anda: Amza, acum e rîndul tău!

Amza: Să ce?

Anda: Să arăți ce știi!

Microrecital Amza Pellea. Foarte greu să fie «micro», dată fiind multilateralitatea lui Amza, din teatru, din film, din... Nea Mărin.

Au cuvîntul operatorii

Otto Urbanski: După o perioadă lungă de sedimentare a materialului și «înarmați» cu experiența filmului anterior, ne-am pregătit și noi o sumedenie de surprize artistice, surprize în sensul înțelegerii și interpretării fiecărui «număr».

Valentin Ilie: Comparația cu celălalt film ne obligă tot timpul, cu atît mai mult cu cît este inevitabilă. Așa se obișnuiește... În mod obiectiv, avem încă de la început destule probleme. Începem foarte tîrziu filmările. Nu spun asta ca o scuză. Asta e realitatea. Dar primul film ne-a pus stăcheta la o înălțime sub

tant mi se pare să reușim împletirea filmului documentar cu filmul jucat. Eu, ca operator, simt asta ca o problemă la care trebuie să mă gîndesc bine.

Dumitru Done: Sigur că este o problemă, pentru că filmul nostru are un caracter documentar, așezat însă pe un fond artistic. Tot ce s-a filmat și tot ce am imaginat mai apoi, trebuie trecut prin filtrul sensibilității noastre, al gîndurilor noastre despre această uriașă manifestare.

Ion Moscu: Caracterul combinat de film jucat și documentar, mai exact îmbinarea jocului actorilor cu comportarea firească a oamenilor își pune pecetea pe întregul pro-



Fetele din Căpîlna și vechiul lor dans veșnic nou...



Arhitectul Liviu un posibil Nea

Anda: Apropo de Nea Mărin... Nu crezi că el se înscrie perfect în ceea ce se dorește a fi «Cîntarea României»? Adică un personaj în cea mai bună tradiție populară care se ocupă de tot ce e în jurul nostru azi, cu ochiul și gîndirea unui om înaintat, continuînd însă cu strălucire stilul înțelepciunii populare?

Amza: Dacă zici tu...

Anda: ...și cea mai bună dovadă e că ai făcut... pu!

Urmează un scheci la care iau parte trei Nea Mărin (unul oltean, altul ungurean și altul moldovean), o baladă veselă, văzută din Oltenia cu Amza Pellea, Liviu Orosz și Anda Călugăreanu pe post de moldoveancă.

care nu avem voie să coborîm cu nici un chip. Va trebui să apelăm la multe artificii tehnice ca să suplinim «lipsurile» peisajului, adică ale anotimpului. Va trebui să ținem cont de efectul artistic al imaginii pe care o vom realiza.

Otto Urbanski: Valentin are dreptate: n-o să ne fie ușor, dar ne vom descurca. Sîntem o echipă rodată și foarte omogenă — vorbesc de toți patru, nu numai de noi operatorii — o echipă care nu are numai experiență comună a filmului anterior, ci o veche experiență. Am lucrat și lucrăm împreună foarte multe documentare. Asta cred că ne va ajuta să facem și de astă dată un film unitar.

Valentin Ilie: Cel mai impor-

ces de creație al filmului și îl conferă, într-adevăr, un gen aparte. Eugen Mandric, directorul Casei de filme cu care lucrăm, a găsit chiar o definiție pentru acest gen născocit de noi. El i-a zis (parafrazînd și inversînd o formulă care circula în lumea noastră, «documentar artistic») «film artistico-documentar». Fi-rește că primul loc în care se face simțit acest caracter este scenariul. Într-un scenariu de film jucat, toate lucrurile sînt descrise de o manieră definitivă. Scenariul nostru — adică al lui Done — nu face decît să structureze filmul, să-i definească orientarea ideologică-artistică și dramatică, folosind o armă absolut specifică acestui gen artistico-documentar, cum îl numea Mandric, și anume provocarea...

Otto Urbanski: Incitarea...

Ion Moscu: Nu. Chiar provocarea unor anume reacții. Pentru că el pune în anumite situații, atât pe comperi cît și pe oamenii cu care stau de vorbă, situații în care și unii și alții trebuie «să se descurce». Bineînțeles, pe jaloanele trasate înainte de noi. În acest fel, actorii devin mai mult decît simpli interpreți de vorbe învățate pe dinafară și însușite, ei trebuie să-și pună în valoare toate valențele personalităților, toată forța de provocare pentru a obține o manifestare firească de la fiecare om cu care stau de vorbă, dar și de la ei înșiși.

Otto Urbanski: Eu spuneam: incitare, gîndindu-mă că n-am dori

comună bănățeană care a cules premiul cu corul. Vă amintiți, la ediția trecută, v-am prezentat Bărbăteștiul. Și anul acesta Bărbăteștiul a luat multe premii, nu vă spun asta pentru că ar fi o comună oftenească, doar știți că noi oitenii sintem... modesti. Și ca dovadă, acum vreau să vă arăt Făgetul. L-ați văzut la început, iată-l și la sfîrșitul întrecerilor Vorba aia: «cine se scoală de dimineată, departe ajunge...»

Făgetul cu spectacolul său «Pe rana trecutului», cenaclul său literar, revista care apare aici săptămînal. Prin toate locurile, același personaj de la început

Spre comunism în viitor.

Independența patriei socialiste
Înscrisă în inimile noastre de văpaie
O declarăm cîntît în fața lumii
Sub numele de Ceaușescu Nicolae.
El, președintele dîntii al României,
El, purtătorul nostru de cuvînt
Din inima istoriei române în cronică
istoriei pe pămînt.

Gîndul nostru încă o dată
Să împletească în vezi cununa laudei
Și să grăiască plin de dragoste mereu
Întru cîntecul celei care
Îi e tovarăș totdeauna
Și de-o viață-i stă alături
Și la bine și la greu.
Noi, o numim sub românescul soare
Cu dragoste curată și adîncă
Elena Ceaușescu, luptătoare



**Drosz din Deva,
Mărin ardelean**



Călușul — un dans celebru în toată lumea

nici o clipă ca spectatorul să privească imaginile filmului nostru ca pe niște trucuri cinematografice, ci, dimpotrivă, să simtă în permanență prezența vie a oamenilor, adevărul situațiilor.

Ion Moscu: Este același lucru, doar termenul diferă. Pentru că ceea ce tu numești incitare, iar eu provocare, nu este în fond decît o metodă de a obține ceea ce spuneați și de altfel dorim cu toții: senzația de viață, de adevăr.

Pentru ultima dată, are cuvîntul scenariul

Amza (spre aparat):
— Vreau să vă arăt acum o

Abia acum cînd stăm de vorbă cu el, aflăm cine e: primarul. Și tot de la el aflăm cît de utilă pentru munca politică este și munca culturală. Și tot el ne recomandă nemaipomenita orchestră de dubași. O ascultăm și, pe acordurile ei, venim pentru ultima oară în București, dar nu la finală, ci la finala finalelor, la Spectacolul de gală. Pe scenă, Leopoldina Bălanuță recită:

Stîndardul e partidul și el ni-i faia și mîndria

*Și-l urmărim sub flamuri roșii
Și îl urmărim sub Tricolor.
Căci țara asta e a noastră
Și ni e dragă omenia
Pornim cîntînd în libertate*

*O comunistă dirză, o româncă.
Popoarele să vină-ntr-o unire
Să-l dăm planetei altă înflorire
Și pacea să rodească-n tot pămîntul.
Acesta este gîndul ce-l aduce omeniei
Cu demnitatea faptei înțelepte
Viteazul Președinte-al României
La cîntăria unei lumi mai bune și mai drepte.*

Întreaga asistență căreia i s-au adăugat și protagoniștii spectacolului, adunați roată în jurul sălii, ovacionează îndelung pe tovarășul Nicolae Ceaușescu și pe tovarășa Elena Ceaușescu.

Grupaj realizat de
Eva SÎRBU

Festivalul național

Premiile acordate cineaștilor la ediția a II-a

Premii pentru filme artistice de lung metraj cu tematică inspirată din actualitate

- I. Filmul **Clipa** — regia Gh. Vitanidis
- II. Filmul **Septembrie** — regia Timotei Ursu
- III. Filmul **Cîntarea României** — regia Ion Moscu și Dumitru Done

Premii pentru filme artistice de lung metraj cu tematică inspirată din istoria poporului român și din lupta sa pentru eliberare națională și socială

- I. Filmul **Pentru patrie** — regia Sergiu Nicolaescu
- II. Filmul **Ecaterina Teodoroiu** — regia Dinu Cocea
- III. Filmul **Ediție specială** — regia Mircea Daneliuc

Premii pentru filme artistice de lung metraj inspirate din lucrări literare

- I. Filmul **Mama** — regia Elisabeta Bostan
- II. Filmul **Un om în loden** — regia Nicolae Mărgineanu
- III. Filmul **Înainte de tăcere** — regia Alexa Visarion

Premii pentru regie la filmul artistic de lung metraj

- I. Gheorghe Vitanidis pentru filmul **Clipa**
Sergiu Nicolaescu pentru filmele **Pentru Patrie** și **Revanșa**
- II. Nicolae Mărgineanu pentru filmul **Un om în loden**
- III. Doru Năstase pentru filmul **Vlad Tepeș**
Mircea Daneliuc pentru filmul **Ediție specială**

Premii pentru scenariu la filmul artistic de lung metraj

- I. Dinu Săraru pentru filmul **Clipa**
- II. Nicolae Dragoș și Florian Avramescu pentru filmul **Falansterul**
- III. Mircea Radu Iacoban pentru filmul **Totul pentru fotbal**

Premii pentru imagine la filmul artistic de lung metraj

- I. Nicu Stan pentru filmul **Înainte de tăcere**
- II. Iosif Demian pentru filmul **Buzduganul cu trei peceti**

Premii pentru interpretare feminină

- I. Stela Furcovici pentru rolul titular din filmul **Ecaterina Teodoroiu**
- II. Anda Onesa pentru rolul din filmul **Septembrie**

Premii pentru interpretare masculină

- I. Victor Rebengiuc pentru rolurile din filmele **Buzduganul cu trei peceti** și **Doctorul Poenaru**
Gheorghe Cozorici pentru rolul din filmul **Clipa**
- II. Ștefan Iordache pentru rolul din filmul **Ediție Specială**
Ion Dichiseanu pentru rolul din filmul **Clipa**
Emanoil Petruț pentru rolul din filmul **Clipa**
- III. Ștefan Sileanu pentru rolul titular din filmul **Vlad Tepeș**

Premii pentru decoruri

- I. Nicolae Drăgan pentru filmul **Buzduganul cu trei peceti**
- II. Gută Stirbu pentru filmul **Vlad Tepeș**
- III. Aureliu Ionescu pentru filmul **Un om în loden**

Premii pentru costume

- I. Ileana Oroveanu-Cosman pentru filmele **Buzduganul cu trei peceti** și **Vlad Tepeș**
- II. Hortensia Georgescu pentru filmul **Între oglinzi paralele**
- III. Florina Tomescu pentru filmul **Mama**

Premii pentru filme documentar-artistice inspirate din viața și activitatea oamenilor muncii

- I. **Un club muncitoresc** — regia Gheorghe Horvath
- II. **Eu m-am născut în România** — regia Paula Segal
- III. **Scrisoare din orașul nou** — regia Titus Mesaroș

Premii pentru filme documentar-artistice de evocare istorică

- I. **O viață închinată fericirii poporului** — regia Virgil Calotescu și Pantelie Tuțuleasa
- II. **1848, în strînsă unitate și frăție** — regia Zinca Spîncescu
- III. **Sigiliul Romei** — regia Olimpia Robu-Daicoviciu

Premii pentru filme documentar-artistice inspirate de arta și folclorul poporului nostru, precum și din frumusețile patriei

- I. **Ion Jalea** — regia Constantin Vaeni
- II. **Culorile Bucovinei** — regia Ion Visu
- III. **Hora** — regia Slavomir Popovici

Premii pentru filme de popularizare a științei

- I. **Ce este lumina?** — regia Zoltan Terner
- II. **Plante și animale** — regia Paul Mateescu
- III. **Prevenirea bolilor cardio-vasculare** — regia Ladislau Karda

Premii pentru filme documentare, didactice și de instrucție inspirate din viața militară

- I. **Raportăm patriei, comandantului suprem** — regia col. Tiberiu Enescu
- II. **Antrenamentul militarilor în poligonul de călire fizică și psihică** — regia col. Ioan Ostrovski
- III. **Rămășag fără martori** — regia Traian Fericeanu

Premii pentru regie în filmul documentar-artistic și de popularizare a științei

- I. Mirel Iliesiu pentru filmele **27 ore la cald** și **Ziduri care visează** (Mimi Podeanu)
- II. Cornel Diaconu pentru filmul **Amintire de la Straja**
- III. Ion Bostan pentru filmul **Sfera lui Pitagora**

Premii pentru imagine în filmul documentar artistic și de popularizare a științei

- I. Dumitru Gheorghe pentru filmul **Premieră în largul mării**
- II. Carol Kovacs pentru filmul **Un club muncitoresc**
Claudiu Soltescu pentru filmul **Ce este lumina?**
- III. Ilie Valentin pentru filmul **Scoala de inventatori**

Mențiune pentru filme dedicate Anului Internațional al Copilului

- I. **Oameni, hai să creștem oameni** — regia Florica Holban

Premii pentru filme de animație

- I. **Ecce Homo** — regia Ion Popescu Gopo
- II. **Exodul spre lumină** — regia Sabin Bălașa
- III. **Furtuna** — regia Ion Truică
- III. **Familia face sport** — regia Virgil Mocanu

Premii pentru scenariu de film de animație

- I. Sanda Faur și Luminița Cazacu pentru filmul **După amiezele Penelopei**

Premii pentru regie în filmul de animație

- I. Laurențiu Sirbu pentru filmul **Fereastră**
- II. Olimp Vărășteanu și Florin Angelescu pentru filmul **Marea aventură**
- III. Victor Antonescu (în colaborare) pentru filmul **Epava**

«Trebuie să transformăm Festivalul național «Cîntarea României» într-o largă mișcare de educație — profesională, științifică, politică și culturală — de unire a eforturilor întregului popor, sub conducerea Partidului Comunist».

Nicolae CEAUȘESCU

În numele laureaților

**Suprema distincție:
distincția
primită
în propria ta țară**

Era un început de toamnă roditoare cînd am fost chemat la o mare adunare la care erau prezenți toți bunii mei colegi, colegii mei de bancă, profesorii Institutului, cei din Asociația cineaștilor și de la Revista «Cinema», cînd, peste toate acestea, în palmaresul celui mai popular și celui mai prestigios festival al poporului nostru, «Cîntarea României», aud strigat de patru ori pentru premiul I și de două ori pentru premiul al II-lea, filmul **Clipa**. Rămîn recunoscător colegilor care m-au ajutat în realizarea filmului, răsplătirea muncii și a talentului lor fiind încă o mărturie că filmul este o creație colectivă. Împart premiile atribuite mie personal cu toți ceilalți colegi ai mei din echipă, care nu au fost citați nominal în acest palmares, ei fiind co-părtași la marele premiu.

Am fost fericit că la această mare sărbătoare au primit premiul la fel de prestigioase o parte din colegii mei care au testat cu crezul unei vieți genuri ale filmului românesc, mulți dintre ei fiind deschișători de drumuri, fie în domeniul filmului pentru copii, fie al filmului de animație sau al filmului istoric. Și mă gîndesc în primul rînd la Elisabeta Bostan, la Ion Popescu Gopo, la Sergiu Nicolaescu sau la bunul meu prieten și coleg, operatorul Nicu Stan. Îi felicit deopotrivă pe ceilalți colegi, din domeniul filmului de ficțiune, al documentarului și animației, al filmului de televiziune.

lată cadrul oferit de conducerea noastră superioară de partid și de stat, cadru din care, adăugînd un strop de inițiativă din partea noastră, a cineaștilor, putem face să renască acel mult visat Festival al filmului național, prezentînd periodic realizările cinematografilor noastre și determinînd acel fundamental dialog cu marele public; festival la care să participe producători, realizatori, teoreticieni, critici, pentru ca în urma unui bilanț și a unei dezbateri creatoare colective, să pășim mai departe.

Nu putem face filme pe măsura epocii noastre fără această largă consultare și confruntare cu poporul din sinul căruia emană temele noastre și către care filmele noastre se întorc. Ar fi de fapt o aplicare și în domeniul creației cinematografice, a democrației care stă la baza tuturor

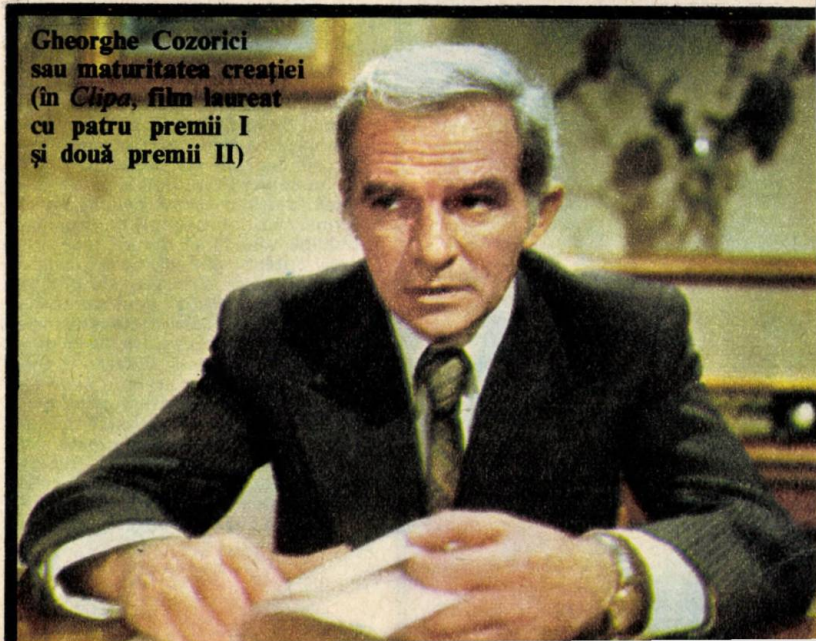
marilor hotărîri, a întregii politici a statului și partidului nostru.

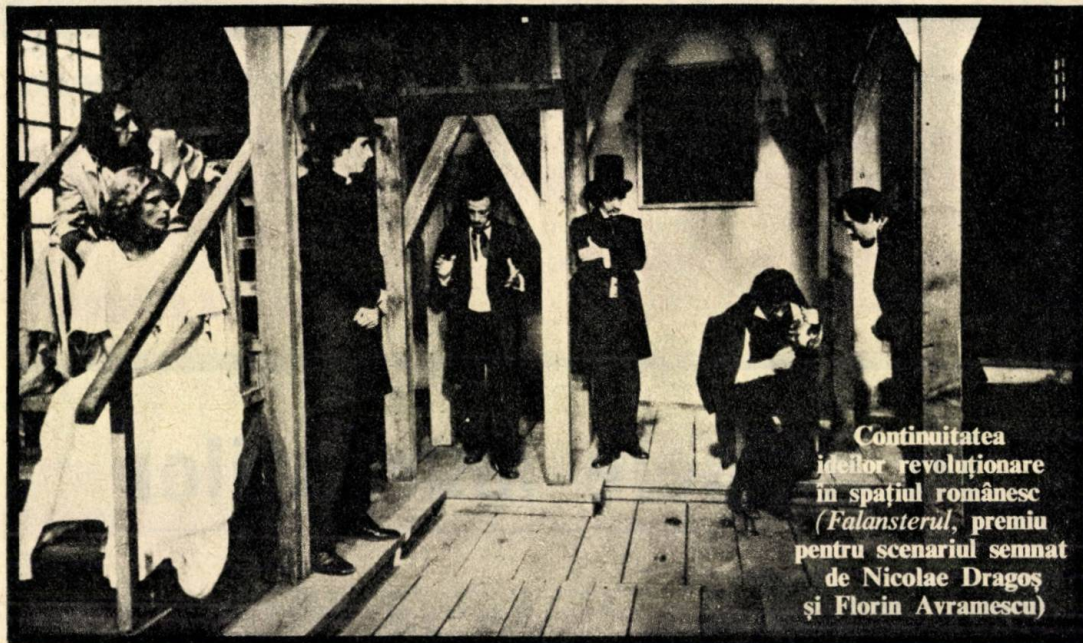
Tot în acest context se vor cristaliza și premisele creșterii calitative a operelor noastre, a competitivității lor pe plan intern și internațional.

Și dacă printre noi au mai existat unii care neînțelegînd poate întreaga semnificație a acestui mare Festival național, «Cîntarea României», l-au mărginit la o competiție de amatori, este timpul să ne înălțăm la măreția idealului care l-a generat și să facem din el, noi, cineaștii, «Festivalul» marilor noastre căutări artistice, al afirmării artei noastre umane. Să facem din fiecare film al nostru un mesaj al marilor năzuinți și împliniri ale poporului nostru, admirat astăzi în întreaga lume pentru politica sa, pentru conducerea sa înțeleaptă.

Gheorghe VITANIDIS

**Gheorghe Cozorici
sau maturitatea creației
(în *Clipa*, film laureat
cu patru premii I
și două premii II)**





**Continuitatea
ideilor revoluționare
în spațiul românesc
(*Falansterul*, premiu
pentru scenariul semnat
de Nicolae Dragoș
și Florin Avramescu)**

Competiția exclude egalizarea valorilor

Această amplă competiție a spiritului, Festivalul național «Cîntarea României», este deschisă nu întimplător atît creatorilor profesioniști cît și creatorilor amatori, exprimînd semnificativ nu doar dreptul

general la cultură, ci și acel drept de superioară calitate de a crea cultura. Prin însăși noțiunea de competiție se exclude de la sine posibilitatea de egalizare a valorilor, de aducere a lor la același numitor. Mai explicit spus, profesionistul nu se poate afla în situația de a-și minimiza creația prin simplificări păgubitoare artei adevărate, prin căderi în zonele diletantismului, iar creatorul amator nu poate fi încurajat doar pentru că este amator, ci numai pentru cantitatea reală de durabil, de valoare pe care o implică lucrarea sa. Privit din această perspectivă, festivalul cu etapele sale cunoscute, prilejulește deci nu doar o afirmare a talentelor, o stimulare a potențialului creator al unui moment dat, ci și o selecție a acestor talente, o impunere în conștiința publică a valorilor adevărate. Democrația spirituală va fi și este de fapt acest sistem de principii unanim acceptate, și acel climat de confruntare, consacrat de organizarea vieții noastre culturale, în care talentele și valorile nu numai că nu-și pierd identitatea, personalitatea, dar și-o afirmă cu mai multă fermitate, printr-o amplă confruntare publică, menită să recunoască mesajul autentic al unei lucrări, calitatea ei artistică. Prin această prismă am privit întreaga desfășurare a festivalului și lucrările laureate, indiferent de natura acestora, fie că purtau semnătura unor creatori profesioniști sau a unor creatori amatori, o parte dintre aceștia din urmă avînd argumentele unei deveniri profesionale, ceea ce dialectic este mai mult decît firesc și necesar. Ridicarea artei amatoare la nivelul celei profesionale fiind într-un fel un tel de perspectivă. Coborîrea creației

profesionale spre zonele amatorismului fiind dimpotrivă de neîngăduit. Multe din creațiile prezentate la faza finală am sentimentul că vin să-mi confirme o asemenea afirmație.

Sper ca beneficiarii actelor noastre spirituale, ai lucrărilor noastre, să fi receptat mesajul scenariului filmului *Falansterul*, ideea acestuia izvorînd dintr-o realitate istorică de vădită originalitate, gîndită de scenariști (co-scenarist Florian Avramescu) dintr-o perspectivă contemporană. Am dorit acest film nu doar o simplă evocare a unui moment istoric, ci pretextul unei metafore cinematografice menite să pună în valoare continuitatea unor idei revoluționare în spațiul românesc, tradițiile unor aspirații care-și află astăzi contururi din ce în ce mai limpezi, în climatul adeziunii poporului la ideile socialismului. Din acest unghi de vedere, personajul simbol al filmului, Teodor Diamant, nu este, cu tot eșecul în epocă al încercării sale, un personaj tragic, ci unul din primii vizionari ai unei idei fundamentale pentru destinul umanității, unul din primii oameni temerari, care au știut nu doar să vadă idei, ci au aflat în ei forța creatoare de a le da întrupare concretă, socială. Îmi exprim speranța că, prin originala formulă cinematografică propusă de regizorul Savel Stîlop, formulă însoțită expresiv de muzica semnată de H. Maiorovici, prin participarea inspirată de scenografia semnată de Elena Pătrășcanu-Veabis, prin contribuția interpreților și a întregii echipe, asemenea nobile idei oferite de istorie își vor afla drum spre spectator.

Nicolae DRAGOȘ

Cea mai aplaudată poveste de dragoste (*Septembrie, premiu pentru regie* lui Timotei Ursu și pentru interpretare Andei Onesa)





**Marile momente
istorice
în actualitatea
cinematografică**
(Ecaterina Teodoroiu
și interpreta ei laureata
Stela Furcovi)

Să facem o cinematografie demnă de tradițiile culturii românești

Festivalul național «Cîntarea României» a oferit și cinematografilor noastre, alături de alte arte, tribuna unei competiții de idei și de profesionalism. Manifestare amplă și complexă, festivalul se constituie firesc ca un stimulente în creația fiecăruia dintre posibila participanți, iar participant este implicit fiecare creator de bunuri spirituale din țara noastră. Dar importanța acestui concurs la scară națională ne este binecunoscută. Aș vrea mai bine să împărtășesc sentimentele pe care le-am încercat atunci cînd am aflat că mă număr și eu printre premiați. Am fost surprins și bucuros; dar totodată am simțit din nou viața aceea dorită — de altfel comună multora dintre colegii mei — de a ridica cota artistică a cinematografilor noastre la nivelul tradițiilor culturii românești. Ca să nu fim festiviști, trebuie să spunem și în acest context că cinematografia noastră se află încă sub nivelul posibilităților de creație individuale și sub nivelul exigențelor noastre pentru o nouă calitate, spre care ne îndeamnă documentele celui de al XII-lea Congres al partidului

Nicolae MĂRGINEANU

Premiul ca imbold

Un premiu într-un festival de prestigiu, cum e «Cîntarea României», în care sînt implicate absolut toate forțele de creație selectate în etape consecutive, pe parcursul a doi ani, un astfel de premiu nu poate decît să-ți dea o mare satisfacție. Dar nu numai atît. Acest premiu te obligă să fii și în viitor la înălțimea lui. În ceea ce mă privește, premiul pentru imagine la **Buzduganul cu trei peceti** a însemnat și încununarea unui efort de activitate, întrucît a fost pentru ultima oară cînd am semnat doar plastica unui film. După **Urgia**, realizat în co-regie cu Andrei

Blaier, semnez acum singur primul meu film ca regizor și operator, **O lacrimă de fată**. Pornind pe acest drum, deloc ușor dar pasionant, îndrăznesc să fac o confidență: la cea de a treia ediție a Festivalului «Cîntarea României», îmi doresc un alt premiu, eventual pentru debut.

Iosif DEMIAN

Premiul ca recompensă morală

În 1971, am primit premiul ACIN pentru realizarea costumelor filmu-

Omulețul lui Gopo,
din «Ecce homo».
distins cu
premiul I





Fantezia basmului
și a Elisabetei Bostan
(premiul I pentru
filmul *Mama*)

lui **Mihai Viteazul**. Era un premiu acordat cu multă exigență, dar care se așeza în făgașul unor canoane strict profesionale. Premiul ce mi s-a acordat la a II-a ediție a Festivalului național «Cîntarea României» are un caracter mai larg.

Am gădit costumele la filmul **Oglinzi paralele** ca o stare a unei lumi care murea, asupra unei lumi

care se năștea. O preocupare insistentă a fost realizarea costumelor muncitorești, ale acelor vremuri, izolind cele sordide, ale spărgătorilor de sticlă, de cele ale tipografilor sau muncitorilor din fabrică. M-am străduit să nu le dau aerul unor «travestiți în muncitori», ci al unor oameni adevărați. Am încercat astfel, prin costumele filmului **Oglinzi paralele**, să aduc în înțelegerea spectatorilor de azi, condiția raporturilor sociale ale acelor vremuri. Premiul și acordarea titlului de laureat la cea de a doua ediție a Festivalului Național «Cîntarea României» mă recompensează arătîndu-mi că intențiile mele au fost înțelese.

Hortensia GEORGESCU

Un succes care obligă

Ce se întîmplă cu Penelopa, binecunoscuta eroină, intruchipînd feminitatea blîndă și răbdătoare, constanța iubirii și armonia casnică, în lumea trepidantă a secolului XX? Cum își va aștepta ea soțul, sfîșiată între multiplele îndatoriri nu doar casnice? Iar Ulyse, temerarul ei sot, de ce alte ademenitoare primejdii va fi pîndit? Iată tema celor cinci episoade ale serialului «Condiția femeii», reactualizînd problema legendarului cuplu. Am ales pentru tratarea temei tonul umoristic străbătut, cînd și cînd, de o umbră de amărăciune sau de ironie. Nu este o cale ușoară, pentru că în general e mai lesne să smulgi lacrimi melodramatice decît zîmbetul tonic sau hohotul de ris. De obicei, descopăr satisfacțiile sau insatisfacțiile demersului meu în întinericul săliilor de proiecție. Cu atît mai mare mi-a fost bucuria — împărtîșită cu co-scenarista **Sanda Faur** — de a fi văzut

apreciate calitățile acestui scenariu, la ediția a II-a a Festivalului național «Cîntarea României». Este un succes care ne obligă.

Luminița CAZACU

Emoția de a fi recunoscut de ai tăi

Totdeauna am iubit mișcarea și dorința de a o crea m-a îndemnat spre animație. Am început să lucrez din 1960. Am ales cartonul decupat pentru multitudinea posibilităților de a-l mișca și de a-l colora, căci cred în puterea de expresie a culorii. Mai tîrziu am abordat și tehnica desenului pe celuloid. Totdeauna mi-am dorit să fac filme pentru copii. Cu timpul, mi-am dat însă seama că filmele mele erau mai degrabă despre copii mici, povestiri sau poeme care relevau adîncimea universului lor. După șase ani de ucenicie, în 1966, am semnat pentru prima oară regia la **Poveste cu cartonase**. Următorul film, **Clufu-lili**, mi-a adus bucuria unei mențiuni la Festivalul de la Veneția. În 1972, am primit la Paris un premiu special pentru **Clocirlia**. În 1973, la Teheran, și în 1974, la Cracovia, a fost premiat **Pulul**. În 1977, **Balada** s-a înscris în palmaresul de la Salonic. Tot în 1977, în orașul de naștere al lui Anderson, Odense, **Soldatul de argint** a luat premiul de argint. Iar în 1979, la Moscova, a fost premiat **Fereastra**. Ca o încununare a muncii mele, tot în 1979 am primit și premiul pentru regie tot pentru **Fereastra**, în cadrul amplei mișcări culturale din țara noastră, Festivalul național «Cîntarea României». Cred că nimic nu este mai încurajator decît sentimentul că te numeri printre făuritorii de bunuri spirituale ale țării tale.

Laurențiu SÎRBU

Suspens și umor (Sergiu Nicolaescu — premiul I pentru *Pro Patria și Revanșa* — aici împreună cu Jean Constantin)





Victor Rebengiuc, un actor
pentru toate anotimpurile,
premiul pentru
interpretare în *Buzduganul*
cu trei peceși și
în *Doctorul Pocnaru*

prolog la noua ediție a festivalului „Cîntarea României”

A face film înseamnă a avea ceva de spus

A început cea de a III-a ediție a Festivalului național «Cîntarea României». Cineamatorii noștri se pregătesc cu înfrigurare să-și confrunte nolle producții.

Întrecerea va fi pasionantă și de data aceasta. În cele două ediții anterioare s-a văzut că progresele neprofesioniștilor sînt certe, că ideile lor au devenit mai limpezi și mai nuanțate, că stîngăciile sau naivitățile în filme s-au împuținat (fac excepție și sînt scuzați cei la început de drum). Într-un cuvînt, cineamatorii români (prezenți din ce în ce mai des și în unele confruntări internaționale — ar fi de dorit la din ce în ce mai multe) au dovedit o conștiință superioară a artei lor, și își dau tot mai mult seama că nu minulesc simple instrumente optice, de distractivă reproducere a realității, ci mijloace de expresie cu o finalitate estetică și morală bine determinată.

Aria curiozității, a intereselor morale și artistice, a preocupărilor fiecărui cineamator în parte și, bineînțeles, a cluburilor de pasionați s-a lărgit în măsură considerabilă, trecîndu-se de la filmarea locului de muncă — uzină, școală, sat — urmărindu-se reflectarea unor zone de viață tot mai ample. Se afirmă tot

mai mult tendința, cum ar fi spus Paul Eluard, de a se trece «de la orizontul individului, la orizontul tuturor», ceea ce reprezintă, evident, un cîștig și o bază mai solidă din toate punctele de vedere.

Chiar dacă producția unor cluburi debutante sau avansate trădează încă insuficiențe, cei mai mulți dintre realizatorii și operatorii amatori înțeleg un lucru fundamental, și anume că filmele lor trebuie să aibă idei, că trebuie să conțină un sens care să îmbine armonios instanța ideologic-estică și instanța educativă sau spectaculară. Se înțelege tot mai mult că a face film — inclusiv de amatori — înseamnă a te strădui să evidențiezi esențe și semnificații, înseamnă a avea ceva important de comunicat, de spus.

Investigînd cele mai diverse domenii ale vieții contemporane, cineamatorii tind să realizeze creații autentice, proaspete, sincere, avînd și marele avantaj de a trăi și munci în sectoarele-cheie ale construcției socialismului care le oferă «la cald», cum s-ar zice, teme de stringentă actualitate. În același timp, producțiile prezentate la cele două ediții ale Festivalului Național «Cîntarea României» au demonstrat posibilitatea abordării, cu succes, de către

cineamatorii, a unui evantai larg de genuri artistice, de la filmul anchetă la documentar, de la cel tehnic la cel de montaj, de la filmul de animație la cel de ficțiune.

Cei mai buni artiști amatori au dovedit în realizările lor un acut simț al realismului. Filmul lor este de cele mai multe ori o povestire a evenimentelor trăite, a observațiilor și gîndurilor personale, o viziune proprie asupra lumii contemporane. Dincolo de imaginea imediată, se întrezăresc strădanțiile și viața unui popor care-și construiește, condus de partid, propria istorie.

Păstrîndu-mă la creația propriuzisă, cred că, așa cum se întîmplă peste tot în lume, destinul cinematografului profesionist trebuie căutat și în dezvoltarea neprofesionalismului, în ofertele sale din ce în ce mai substanțiale. Asta mai ales în perspectiva împlinirii previziunii deloc utopice, și cu o scadență nu chiar atît de lungă — a lui Cesare Zavattini, care scria că: «Atunci cînd pelicula va costa mai nimic și cînd toți vor putea avea un aparat de filmat, cinematograful va deveni un mijloc de expresie liber și maleabil ca oricare altul, ca pictura, ca poezia, ca muzica.»

Geo SAIZESCU



Revelion cu 40 de filme

50-60 de filme de lung-metraj anual, iată o perspectivă care pare întru totul verosimilă, la acest revelion cinematografic, nu numai în virtutea cifrelor ferme de plan ale cincinalului viitor, ci și prin realitatea producției însăși.

La pragul de trecere din 1979 în 1980, se află în diferite stadii de lucru nu mai puțin de 40 de filme care pun, fără îndoială, în dificultate pe programiștii și distribuitorii care urmează să le fixeze ordinea pe platouri și pe ecrane, dar, vă rugăm să ne credeți, și pe reporteri sau cronicari.

Evident, am fi cu totul neinspirati și mai ales ingrați să ne plîngem de excesiva încărcare a acestui pom cinematografic, în sfîrșit plin.

Dar nu vom merge totuși cu seninătatea pînă acolo încît să ne închipuim că nu se vor ivi comentarii critice — în aparturei sau chiar cu voce ridicată — în legătură cu locul și ordinea în care un film sau altul apare în pomul imaginat de noi.

Cu ce să începem, cu ce să continuăm?

Să riscăm a cita mai întîi filmele gata a fi prezentate pe ecrane la ora trimiterii la tipografie a ultimei coli a almanahului, filme dintre care unele vor fi văzute poate lumina premierei în momentul lecturii acestor pagini.

Vrînd-nevrînd, trebuie să observăm că, în rîndul din față, se află ordonate, pentru a lua startul spre spectatori, ca de atîtea ori în fruntea eșaloanelor filmului românesc — ecranizările. Ecranizări după autori pe care cineștii

noștri i-au mai frecventat de altfel: Liviu Rebreanu, George Călinescu, Camil Petrescu. Respectiv:

Blestemul pămîntului și Blestemul iubirii,

Ioanide,

Ultima noapte.

Alături de ele, își dispută întîietatea la acest start al premierelor un pluton consistent de filme de actualitate:

Omul care ne trebuie,

Mireasa din tren,

Proba de microfon,

Cine mă strigă...

...și altele, împreună

cu un număr considerabil de filme istorice, de epocă sau de aventuri, cum sînt: **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Lumina palidă a durerii, Duios Anastasia trecea, Artista, dolarii și ardelenii, Rug și flacără și... altele.**

Urmează filmele în curs de finisare sau în filmare sau în pregătire, pînă la depășirea cifrei de 40, filme pe care nu le mai putem cita în această introducere și dintre care unele, în stadiu incipient de lucru, nu vor încăpea poate nici în paginile următoare.

Deocamdată, însă, să ne bucurăm cu toții, să lăsăm să se aprindă toate luminile colegialității și ale încrederii, să ne contemplăm roadele muncii și ale speranței, spunîndu-ne simplu: **La mulți ani!**

Tineretea clasicilor: noi filme după Rebreanu, Călinescu, Camil Petrescu

O temă de meditație pentru critici, producători, cinefili, adică pentru toți.

În Anul Nou, va curge multă cerneală din stilourile cronicarilor pe tema de multe ori abordată a raportului dintre film și literatură. I-am dedicat de altfel, acum cîțiva ani, un întreg almanah «Cinema». Sîntem, deci, în plin racord cultural, pentru că literatura română este și la acest revelion în fruntea mesei cinematografiei.

Mai întîi literatura clasică. Dacă n-ar fi decît să respectăm ordinea terminării filmelor și tot ar trebui să cităm mai întîi noile producții realizate după Liviu Rebreanu, George Călinescu, Camil Petrescu. Dar mai

ales vom constata de îndată — și e firesc ca tocmai în acest tur de orizont la sfîrșit și început de an să facem prima dată această constatare — că în sectorul ecranizărilor se schitează acum o realitate calitativ nouă. Apar acele linii de continuitate după care rîvnesc demult cineștii noștri.

Pentru că, iată, ceea ce a fost la început un singur punct filmografic, numit **Pădurea spînzuraților** de Liviu Ciulei și a devenit apoi o linie prin **Răscoala de Mircea Mureșan** — ambele premiate la Cannes — este acum un plan bine definit în spațiul cinematografiei românești, grație ce-

lor două producții pe care Mircea Mureșan le-a turnat după romanul «Ion» al aceluiși scriitor: **Blestemul pământului și Blestemul iubirii**.

De asemenea, filmografia națională nu mai rămâne, din acest moment, legată printr-un unicat de opera lui Călinescu, respectiv **Felix și Otilia** de Iulian Mihu, ci se îmbogățește și în acest registru cu încă un reper: **Ioanide** de Dan Pița, după «*Scrinul negru*» și «*Bietul Ioanide*».

În fine, Camil Petrescu, în trecut cu un destin atât de ingrat în reprezentarea teatrală a scrierilor sale și fără noroc în tentativele sale cinematografice din timpul vieții, începe să fie frecventat de cinești: anul trecut, **Între oglinzi paralele** de Mircea Veroiu, acum **Ultima noapte de Sergiu** Nicolaescu, după «*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*».

Citind pe regizori, nu putem întrezări să notăm nici concentrarea de forțe scenaristice care s-a produs pentru adaptarea operelor în cauză: **Titus Popovici**, care își vede realizat vechiul și marele său proiect, scenariul «*Ion*», **Eugen Barbu** care s-a dedicat la rându-i unei atît de laborioase operații cum a fost prelucrarea materialului din cele două monumentale romane călinescene. Cel puțin ca semnificație profesională, nu punem însă mai prejos nici experiența pe care o girează **Sergiu Nicolaescu**, care preferă o formulă de lucru în colectiv, semnînd scenariul împreună cu **Dumitru Carabă** și **Anușavan Salamanian**.

Sugerînd implicit, prin această diversitate a formelor de lucru, noi teme de dezbatere pentru anul care vine, intrăm noi înșine în dialog, pe temele inspirate de acest moment al evoluției filmului românesc.

Primi interlocutori — regizorul și interpreta principalului rol feminin din **Blestemul pământului și Blestemul iubirii**: **Mircea Mureșan** și **Ioana Crăciunescu**.

Literatura ca izvor, filmul ca iubire

— Stimate Mircea Mureșan, din nou în compania lui Rebreanu, care v-a inspirat un film premiat acum 13 ani la Cannes, din nou Rebreanu, care a fost o stea bună a filmului românesc.

Mircea Mureșan: Sper să fie bună și de data asta.

— Literatura în genere se vâdește a fi pentru cinematografia noastră o colaborare de nădejde, dacă nu chiar salvatoare.

— Într-adevăr, dacă exigențele vizuale un rezultat de foarte bună calitate, criza scenariului scris special pentru ecran nu poate fi contestată, în sensul că textele produse recent nu par să poată deocamdată egala pe Călinescu sau, cu atît mai puțin, pe Rebreanu. Așa că aspirația oricărui realizator și mai ales a unuia de felul meu, care nu prea tentează



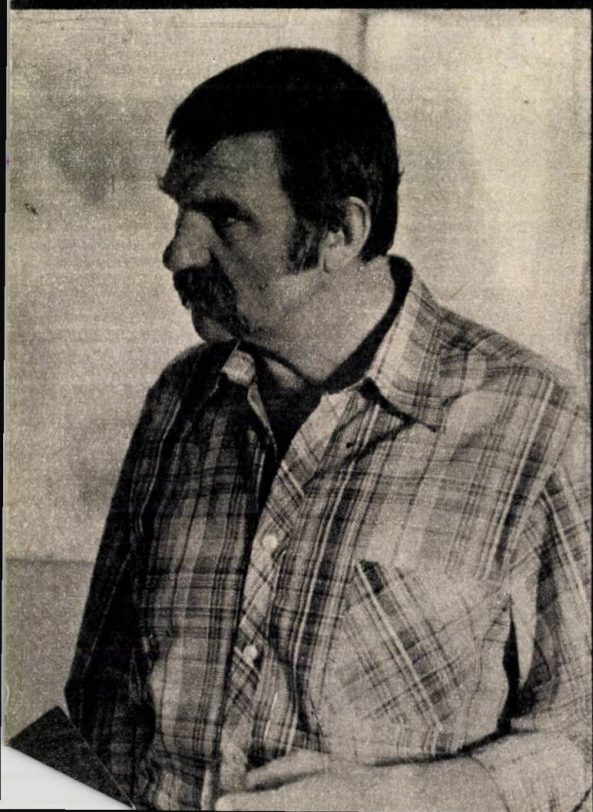
Permanentă descoperire și redescoperire a actorilor: Șerban Ionescu și Ioana Crăciunescu, protagoniști ai celor două filme după «Ion», într-o distribuție care-i mai cuprinde pe Octavian Cotescu, Tamara Buciuceanu, Leopoldina Bălănuță, Valeria Seciu, Ion Besoiu, Petre Gheorghiu, Catrinel Dumitrescu, Rodica Negrea, Romeo Pop...

O distribuție e totdeauna un pariu: Ion Pacea (Ioanide) și Ștefan Iordache, colegi de generic cu Olga Tudorache, Marga Barbu, Carmen Galin, Octavian Cotescu, Mihai Pălădescu, Leopoldina Bălănuță, Petre Gheorghiu, Constantin Codrescu, Gheorghe Dinică, Anda Călugăreanu, Ion Besoiu, Adrian Georgescu...





Colaborare internațională la un film pe care-l dorim de anvergură: *Ultima noapte*, cu Ioana Pacula (Polonia) și Vladimir Găitan. În alte roluri: Sergiu Nicolaescu, Ion Besoiu, Gheorghe Dinică, Eniko Szilaghyi, Sebastian Papaiani...



Omul care ne trebuie este mai întâi un actor: Ilarion Ciobanu. În același film: Jeana Gorea, Catrinel Dumitrescu, Marga Barbu, Ovidiu Schumacher, Jean Constantin, Mircea Anghelescu...

a-și scris singur scenariile, este explicabilă, întrucât ne dorim o materie primă de cît mai bună calitate. Dealtminteri Rebreanu și «Ion» nu reprezintă pentru mine o inspirație de moment. E una de cincisprezece ani, dacă nu mai demult. Așa că, după atîta așteptare și după o îndelungată meditație, prilejul a fost pentru mine mai mult decît un dar. Deși unii hulesc ideea de a te adresa literaturii, observ de altfel că, în practica cinematografică mondială, apelul la literatură nu e un refugiu, ci o hrană firească. Literatura română este și rămîne pentru noi un izvor fertilizant.

— Ați pus celor două filme titluri de un anume patetism.

— E un patetism pe care-l sugerează însuși romanul, împărțit, după cum știți, în două părți: «Chemarea pămîntului» și «Chemarea iubirii». După cîteva decenii, asupra lumii descrișe în roman s-a lăsat o pecete a timpului, care e cu atît mai patetică.

— Modificarea titlurilor rezumă în fond o modificare de optică, de la chemare la blestem.

— În sensul unei viziuni care ne aparține. O modificare, dar nu a ideilor — pentru că drama conștiinței confruntate cu lăcomia este eternă — ci numai a amănuntului epic și sentimental, care diferă de la o epocă la alta.

— Cum ați vedea filmul în competiția cu alte cinematografil?

— Nu m-am gîndit în mod expres, dar cred realmente că filmul acesta poate interesa și pe alții. Deocamdată a și fost achiziționat de toate țările vecine.

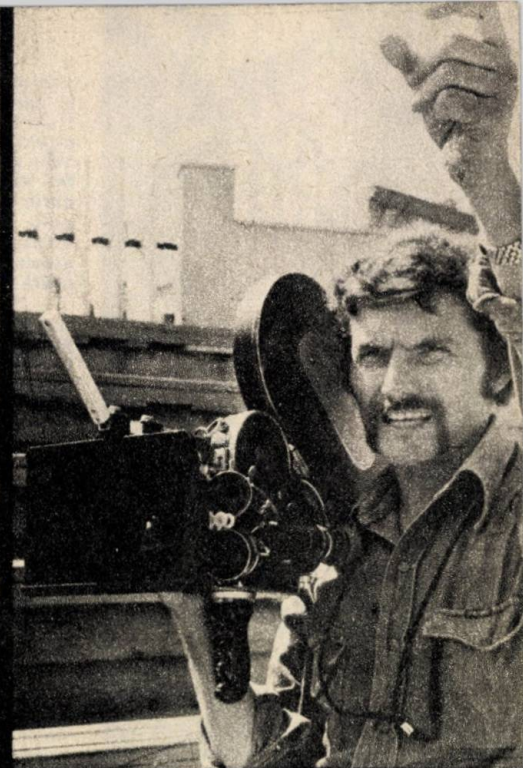
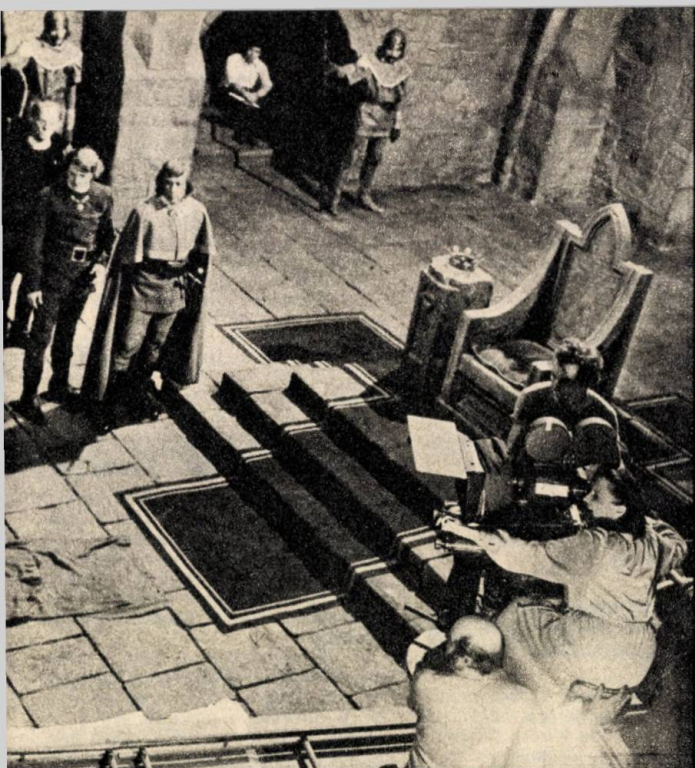
— Ce ați dori să vă urăm de Anul Nou?

— Mi-aș dori să mai fac un film ca «Ion».

În sfîrșit, un rol de anvergură

— Ioana Crăciunescu, iată-vă și în film într-un rol de anvergură: Ana Gîlanetașului.

Ioana Crăciunescu: Ar fi puțin să spun că mi-a plăcut. A fost o mare iubire. Atît în perioada filmărilor, cît și în cea care a urmat, pînă astăzi și probabil cel puțin pînă va avea loc premiera. E o emoție continuă. Poate emoția confruntării dintre ceea ce ai gîndit tu și ai încercat să dai viață sau să sugerezi și imaginea pe care un alt om, în alt timp, a creat-o. E, dacă se poate spune așa, teama și frumusețea permanentă a actului de creație însuși. A fost greu, pentru că nu poate să nu te copleșească un personaj atît de complex cum e Ana. A trebuit să trec, filmînd, prin toate momentele esențiale ale vieții unui om, unei femei — de a deveni femeie, de a se căsători, de a naște, de a muri. E o întregă mitologie aici. Și, în același timp, din întreg romanul, Ana e personajul care suferă cele mai multe transformări, deși nu ea este motorul acțiunii. E însă un personaj de lungă rezistență.



Mai întâi a fost regizorul: Malvina Urșianu în decorul pentru Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, film cu Silvia Popovici, George Motoi, Silvia Ghelan, Melania Ursu, Cornel Coman, Valeriu Paraschiv, Eusebiu Ștefănescu...

Proba de microfon este proba vieții pe care regizorul Mircea Daneliuc a trecut-o în compania actorilor Tora Vasilescu, Gina Patrichi, Gheorghe Negrescu, Vasile Ichim, Geta Grapă, Adrian Mazarache și alții

— Ce ne puteți spune despre Ion, despre interpretul debutant Șerban Ionescu?

— Este o figură cu totul inedită pentru public și foarte potrivită, cred, pentru rol. Am lucrat foarte bine, cum am lucrat de altfel cu întreaga echipă. Dar nu știu dacă asta e o calitate, pentru că nu mi s-a întâmplat încă să lucrez greu cu cineva.

Capitolul cel mai substanțial: actualitatea

Dacă ecranizările propun o permanență și o cotă calitativă, filmele de actualitate măsoară cel mai exact evoluția cinematografiei românești

La Buftea, în ultimele luni ale lui '79: 14 filme de actualitate într-un

stadiu înaintat de lucru.

Nota distinctivă a momentului: angajarea tuturor generațiilor de realizatori pe acest front care va contura în timp, cu prioritate, profilul cinematografiei românești. De la Lucian Bratu și Manole Marcus, continuând cu Mircea Daneliuc, Leliția Popa și Dinu Tănase, până la debutanții Tudor Mărăscu, Ada Pistiner, Lucian Mardare, Radu Gurău și alții (atenție, aici surpriza poate pîdi la tot pasul!) — iată un registru al participării căruia, sub raportul extensiei, ne e greu să-l găsim un precedent.

Ca și în cazul ecranizărilor, numele scenariștilor filmelor de actualitate, deși în continuare unice pe fiecare generic în parte, se impun atenției, fie prin notorietatea lor bine stabilită — D.R. Popescu, Ion Băleșu, Ștefan Iures, fie prin noutatea rezonanței lor în contextul cinematografic: Rodica Padina, Mihai Istrățescu, Romulus Zaharia.

Dar nu cifrele, nici afirmațiile generice sau noutatea ca atare pot defini o stare de lucruri. De aceea, în acest sector de maximă solicitare, am dat curs mai multor măturii care vin să probeze un efort de înnoire.

Pentru început, un film care a văzut lumina ecranului la sfîrșitul toamnei, **Omul care ne trebuie**.

Ca între oameni, ca în familie

— Subiectul filmului dumneavoastră vizionat recent, „Omul care ne trebuie”, este cunoscut. Ce ne-ați putea spune, Manole Marcus, într-un fel de post-fată?

Manole Marcus: M-a atras în scenariul lui Ion Băleșu povestea simplă, cu evenimente obișnuite, într-o familie muncitorească, care familie nu dezbate, ce-l drept, probleme de producție, cum ne-au obișnuit multe filme de-a lungul multor ani, ci probleme de familie, adică morale.

— Vorbeați în altă parte despre „Omul care ne trebuie” în ordinea efortului de a depăși lipsa de conflict din filmele noastre de actualitate.

— M-am străduit în acest sens, deși, marcați cum sîntem de o anume inertie, s-ar putea ca unii să nu fie deloc zguduți că o fată rămîne gravidă, că ea nu se poate mărita cu băiatul din cauza părinților lui ș.a.m.d. N-am vrut să fac nimic demonstrativ și acuzat, am ținut la tonul unei relatări despre o anume felle de viață, relatare din care nu lipsesc notele unei comedii li-



Cine mă strigă? Marioara Sterian, cap al unui afiş pe care mai citim: Tora Vasilescu, Răzvan Vasilescu, Lucia Ştefănescu, Eusebiu Ştefănescu

O nouă colaborare internațională: Aleksandr Kaliaghin (U.R.S.S.) și Anda Călugăreanu, protagoniști în *Stop-cadru la masă*



rice și nici replicile cu umor hitru, în care Băleșu e maestru.

— Este adevărat că ai făcut cindva un film care se numea «Nu vreau să mă însor», dar sințeti cunoscut mai ales prin evocările de anvergură istorică, precum «Puterea și Adevărul» sau «Actorul și sălbaticii». Cum ai ajuns la un film de o asemenea alură ca ultimul?

— Pentru mine Omul care ne trebe este un fel de debut. E adevărat că și *Cianura și picătura de ploale* a fost un film contemporan, dar factura lui polițistă prima. Filmul recent e o încercare de a renunța la orice edulcorare și ostentație, un film în care am de asemenea satisfacția că Ilarion Clabanu face poate creația cea mai frumoasă din cariera lui, iar Jana Gorea și Catrinel Dumitrescu arată de asemenea cîte lucruri n-am spus încă despre noi înșine.

Sinceritatea eroilor și sinceritatea autorilor

*Într-un semnificativ racord cu cele de mai sus ni s-au părut a fi cuvintele pe care ni le-a spus Mircea Danieliuc, la sfîrșitul unui an deosebit de bogat pentru autorul Cursel și al Editiei speciale: dacă de la primul la al doilea film al său au trebuit să treacă trei ani, iată că numai la un an și jumătate după ultima sa premieră, regizorul e în măsură să ne vorbească dintr-o dată despre două noi filme: unul gata să se confrunte cu spectatorii, *Proba de microfon*, celălalt în filmare: *Vînătoarea de vulpi*, ambele de actualitate, dacă ațribuim cuvîntului sensul său exact.*

— Mircea Danieliuc, e prima dată cînd semnați un film după un scenariu propriu.

Mircea Danieliuc: Da, *Proba de microfon* este un film de autor pe care l-am scris acum vreo șase-șapte ani, și pe care în acest an am reușit să-l fac. L-am tras în cineritate și în priză directă, deci sper să inspire un sentiment de veridicitate.

— Filmul traduce o experiență personală sau e o poveste imaginată?

— Indiferent ce imaginăm, nu putem s-o facem decât cu datele unei experiențe personale. *Proba de microfon* are mult din experiența mea de viață, deși îl plasez într-o zonă cu care am avut tangențe sporadice, reportajul de televiziune. E vorba în fond despre ce înseamnă înțînirea cineastului cu viața. Actorii sînt «plonjați», ca să zic așa, în ambianța cotidiană a străzii, în diferite orașe, în medii diverse, fără ca persoanele de pe stradă, lumea înconjurătoare, să bage de seamă că se filmează și că actorii sînt actori. Dincolo de suita reportajelor, filmul are însă un story, eroii fiind membrii echipei de televiziune și oamenii pe care ei li abordează. O parte din personaje sînt in-

terpretate de actori, cealaltă parte de lucrători ai televiziunii. Accentul dramatic se deplasează către operatorul și reporterul din echipă. Ei realizează la un moment dat un reportaj în care apare o față înriminată moral pentru unele fapte pe care filmul le va dezvălui. Operatorul face o pasiune pentru față și așa mai departe...

— Care e sensul titlului?

— «*Proba de microfon*» este proba pe care o dă fiecare om în momentul cînd are un microfon în față, adică o probă de sinceritate, care nu se referă doar la cel interviuat ci și la cel care ține microfonul în mînă.

Actualitatea, ca viziune și stil

— În ceea ce privește al doilea film, acum în lucru, «*Vînătoarea de vulpi*» după «*Niște țărani*» de Dinu Săraru, care ar fi actualitatea adaptării acestui roman, despre evenimente petrecute acum 30 de ani, în timpul colectivizării?

— Dumneavoastră, criticii, căutați totdeauna «actualitatea» poveștii, chiar cînd ea e revolută. De fapt, orice poveste e revolută. Nu e, în ultimă instanță, actuală, decît prin faptul că se face astăzi, după optica de azi.

— În această carte extrem de dură, fără nimic din literatura tradiționalistă asupra satului, există o dimensiune de mare frumusețe poetică, neverosimilă aproape: prietenia dintre cei doi țărani, Năit și Pătru cel Scurt.

— Filmul este exact asta, pentru că acesta este filonul principal al cărții

— Extraordinar este că duritatea, «uritenia», devin în această carte stil. E un fel de succes al «anti-literaturii», adică al unei literaturi de foarte bună condiție estetică, dar care izvorăște din respingerea tuturor clișeeilor literare.

— Vedeti, în felul ăsta e actual romanul și, sper, și filmul, prin unghiul și modalitatea de tratare a temei. Este cartea cea mai bună de pînă acum, a lui Dinu Săraru, o carte anti-filmică. Cred că asta m-a și incitat să încerc o transpunere cinematografică, modificîndu-i complet structura. Filmul va avea cu totul altă compoziție, fără să inventeze totuși alte acțiuni sau alte personaje, fără să se derobeze de la spiritul cărții. Este în același timp un gen de film pe care nu l-am mai încercat pînă acum, construit pe o suită de flash-back-uri, subiectul filmului fiind rememorarea de zece personaje, care fiecare reconstituie evenimentele în felul său.

Continuînd incursiunea noastră pe teritoriul filmelor de actualitate, care sînt gata de a fi prezentate publicului la începutul noului an, nu vom putea, din păcate, să ne oprim pe larg asupra fiecărui. Ne vom mulțumi să le pomînim pe unele dintre ele, despre

Violeta Andrei,
din a cărei
suită
de creații
cinematografice
cităm
recentul rol
al arhitectei
din *Clipa*.
Actrița
a încheiat
filmările
pentru *Lumina
palidă a durerii*.
Ea este acel tip
de actriță
în măsură
să stimuleze
mereu fantezia
regizorilor,
efortul lor
de definire
stilistică.
Dar mai ales
contribuția
scenariștilor
în a crea
personaje
feminine
de talia
talentelor
actoricești
pe care le avem



Un film
cu mulți
interpreți
neprofesioniști
(*Lumina palidă
a durerii*),
care
nu neglijează
aportul actorilor
de mare
consacrare:
Emanoil Petruț
(alături
de scenografa
în postură
de interpretă,
Maria Bodor).

care cititorii au fost informați prin
intermediul revistei «Cineman»:

Mireasa din tren de Lucian Bratu
și

Zbor planat de Lucian Mardare,
ambele cu scenariu de D.R. Popescu
și amândouă dedicate unor categorii
de tineri din zilele noastre, mai greu
reductibile la tiparele curente.

Bună seara, Irina, pe care re-
gizorul însuși, Tudor Mărăscu, îi
prezintă în «*Dosarul debutului*» din
prezentul almanah.

Mijlocas la deschidere, primul
film de actualitate al regizorului care
a semnat **Doctorul Poenaru**, Dinu
Tănase, susținut de un scenariu de
Mihai Istrățescu.

Porțile dimineții de Radu Gu-
rău, având ca punct de plecare roman-
tul «*Semnul delfinului*» de Romulus
Zaharia.

Vom reproduce însă mai jos cuvîn-
tele a două colege regizoare, care toc-
mai au terminat cîte un film de ac-
tualitate, cuvinte semnificative pentru
aspirația noastră generală către o
nouă calitate în filmul românesc.



Trei filme într-un an nu sînt puține pentru un scenarist. Dar dacă ne gîndim că el se numește Dumitru Radu Popescu, prea rar solicitat pînă acum de cinematografie, vrem să credem că anul 1979 a marcat pentru acest scenarist un ritm de colaborare pe care casele de filme îl vor păstra și în viitor. Printre interpreții celor trei filme: Anda Onesa și Cătălin Ciornei (*Duios Anastasia trecea*), Aurora Leonte și Gheorghe Visu (*Mireasa din tren*) și o amplă echipă de profesioniști și amatori (*Zbor planat*), din care cităm pe Gabriel Oseciuc, Gheorghe Nuțescu, Gheorghe Șimonca, Maria Ploae



Frumos ca un bun documentar

Iată, într-o înțelegere mai aplicată, tematica filmului **Cine mă strigă**, prezentată de regizoarea **Letiția Popa**, care se află acum la al doilea film de lung-metraj pentru cinematografe, după **Zestrea**:

Letiția Popa: Greutatea adaptării la un nou program de viață, acea mișcare browniană a psihologiei labile, a unui om într-un moment de derută, înțelegerea și neînțelegerea celorlalți, iată cîteva fațete ale acestei relații ce se vrea frumoasă ca model, neînfrumusețată ca oglindire, cu orice preț adevărată. Fără situații dramatice spectaculoase, de un dramatism tragic al mișcărilor sufletești necunoscute de obicei, filmul își propune să cu-

rete de pitoresc reprezentarea vieții de șantier, să fie serios ca un studiu social, frumos ca un bun film documentar, dînd impresia că toți creatorii lui și-au asumat rolul de consemnatori ai întîmplărilor la care, printr-un joc al destinului, au fost martori.

Etica nemulțumirii de sine

Aflată la primul ei film de lung-metraj, realizat pe baza unui scenariu de Ștefan Iureș, **Ada Pistiner**, documentaristă pe care am elogiat-o adesea pentru filme precum **O echipă de tineri sau Un cămin cultural**, are o sinceritate a exprimării încă nestructurată, încă fără formă, publicistic vorbind, adică străină de formele convenționale și de tentațiile publicității. De aici și refuzul ei sta-

tornic de a face declarații presei. Doar în preajma revellionului s-a decis să ne vorbească, încercînd însă o mare dificultate. Să sperăm că filmul va compensa zgîrcenia cuvintelor.

— **Ce înseamnă, Ada Pistiner, «Stop-cadru la masă»?**

Ada Pistiner: Așa se termină filmul, cu un stop-cadru la masă. E vorba de un bărbat care părăsește o femeie pentru o altă femeie, și după aceea o părăsește pe a doua, ca să se întoarcă la prima, deci practic le părăsește pe amîndouă. În-tors la prima, adică acasă, adică la nevastă, el se află la masă, amîndoi, împreună cu fiica și cu un băiat, care e prietenul fetei, care nu știe nimic din ce s-a întîmplat și care povestește tot felul de fleacuri, amuzîndu-se cabotin. Toti ajung în final să rîdă, toți patru rîd foarte tare și mă opresc în stop-cadru pe fie-

care. Sfirșit.

— **Și ce vom citi în aceste stopcadre?**

— Ceea ce sper că veți citi și în restul filmului. Eroul meu este un om care caută, caută mai mult decât are și, negăsind, se întoarce la ce-a părăsit. Răul probabil că nu e în afară, atunci când nu ne e bine. Vrem o schimbare, dar înclinăm să schimbăm ceea ce e în exteriorul nostru, când de fapt ar trebui să ne modificăm pe noi înșine. Pentru eroul meu, a doua femeie reprezintă schimbarea pe care el crede că și-o dorește, care-i place și la care ajunge, dar totul e la fel ca înainte, pentru că el este la fel ca înainte. Se întoarce atunci de unde a plecat, cum se întâmplă adesea, și nu trebuie să ne mirăm că se întoarce ca și cum nimic nu s-a întâmplat. Tocmai acesta este adevărul de viață la care se referă filmul **Stopcadru la masă**, în care nu-mi propun să etalez nici un fel de mulțumire de sine ci, dimpotrivă, să încredințez această stare de spirit.

Filmul istoric: conștiința unei civilizații

O nouă calitate în realizarea epopeii cinematografice naționale va însemna uneori descoperirea altei imagini a trecutului decât aceea acreditată de filmele anterioare

Un film
despre care
am vrea
să putem spune
«**Ecce filmul**»:
*Maria
Mirabela,
lung-metraj
desenat
și cu actori,
de Ion Popescu
Gopo,
în colaborare
cu Natașa
Bodiul.*



La startul filmelor care își așteaptă premiera se află un important film istoric, în două părți: **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu**, regia și scenariul **Malvina Urșianu**. Îndelung comentat în timpul realizării și cu un prestigiu câștigat pare-se cu anticipație, filmul nu mai are nevoie de o prefață, ci doar de un racord pentru viitor, pe care l-am căutat în dialogul cu autoarea **Giocondei fără suris** și a **Trecătoarelor iubiri**, aflată acum la primul său film de acest gen.

— **Ce așteptați, stimată Malvina Urșianu, de la viitorii spectatori ai filmului «Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu»?**

— Să vină la acest film fără nici o prejudecată, nici de ordin cinematografic, nici de ordin istoric.

— **La ce film vă gândiți acum?**

— Scriu un film avându-l ca erou pe **Nicolae Bălcescu**.

— **Perseverați în filmul istoric.**

— Perseverez în filmul analitic,

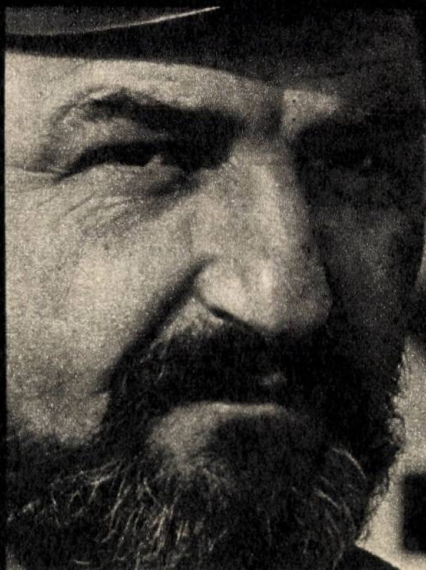
cel către care mă simt, structural, chemată. Un film despre **Bălcescu** mărturisesc că nu a fost gândul vieții mele, dar la un moment dat am avut revelația posibilei sale accesibilități cinematografice, prin tratarea unui moment-cheie al existenței sale.

Investiția excepțională de crez, pe care au presupus-o totdeauna filmele noastre istorice, nu numai din partea autorilor, ci și a spectatorilor, ne îndeamnă să ne îndepărtăm la acest capitol de la firul cronologic al prezentării peliculelor în copie standard, întrucât dorim să marcăm fără întârziere o premieră care va avea loc nu peste prea mult timp în cinematografe, dar care, deocamdată, se produce pe platouri: filmul **Închinat celui care a realizat primul stat centralizat și independent de pe pământurile**

*Singur printre
prietenii:
Horațiu Mălăele*

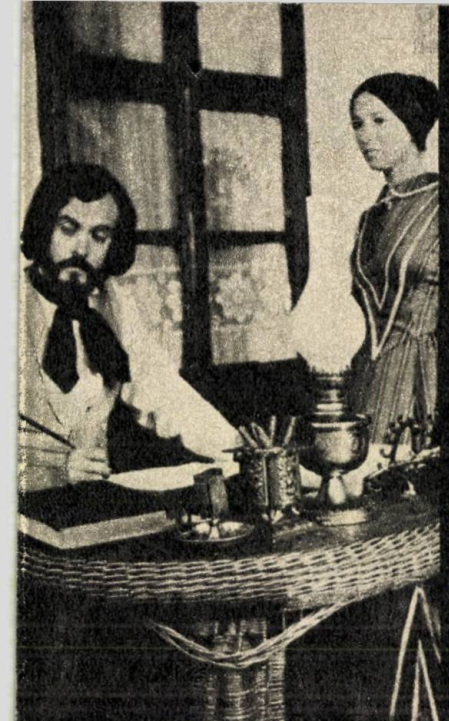


*Un rol principal
pentru Teofil Vilcu:
Porțile dimineții*



*Una din cele două fețe
ale lui Florin Piersic
în Rețeaua S*





Intimitate într-o frescă istorică: 1848, cu Cornel Ciupercescu (în rolul lui Nicolae Bălcescu) și Monica Ghiuță (Țița)

noastre, regele dac Burebista. Scenariul: Mihnea Gheorghiu. Regia: Gheorghe Vitanidis.

Prezenți la aniversarea celor 2050 de ani

— **Stimate Mihnea Gheorghiu, ce puteți spune în calitate de scenarist, despre filmul «Fierul și aurul»?**

Mihnea Gheorghiu: Filmul se află, după cum știți, în producție. Îl face regizorul Gheorghe Vitanidis. Premiera ar urma să aibă loc la începutul verii, marcând comemorarea celor 2050 de ani de la înființarea primului stat unificat dac. Am pornit la scrierea acestui film, animat de dorința de a ridica, la nivel european și mondial, o importantă pagină de istorie a poporului nostru, transformând conflictele istorice în conflicte umane. Filmul urmărește să dea autenticitate unor fapte prea puțin sau greșit cunoscute. Poate că unii spectatori vor fi chiar uimiți descoperind o altă imagine a dacilor, diferită de cea acreditată de peliculele de până acum. Dacii din vremea lui Burebista nu aveau toți bărbi, nu trăiau în peșteri, nu naveau în hoarde, nu aveau nimic primitiv în înfățișare, în comportament și mai ales în gândire. E vorba de civilizația reală a geto-dacilor, cel care se trăgeau direct din zona antropogeografică celebrată de micenienii, al căror înalt și rafinat grad de culturală e bine cunoscut. Ei purtau

discuții filozofice, duceau un război subtil... Să nu uităm că aveau o spiritualitate monoteistă, superioară celei politeiste a romanilor. Dacii, la vremea aceea, însumau o răscruce de civilizații: greacă, celtică, latină, la care se adăuga rămășița indoeuropeană a tracilor. Filmul nu va cuprinde o desfășurare de războaie, deși n-am neglijat latura spectaculară. De pildă, conflictul cu celții va apare, dar el va fi doar fundalul unor drame profund spirituale. Mi se par demne de relevat relațiile geto-dacilor cu cetățile grecești pontice, mai tirziu Dobrogea romană. Importantă a fost atunci, de fapt, înfruntarea politico-«ideologică» — s-o numim astfel — dintre Cezar și Burebista, care avea să se continue și să ia alte forme în confruntarea dintre Traian și Decebal. Evoluția societății tracice avea să fie profund marcată de această dispută, care dacă s-ar fi rezolvat la nivelul ideilor, al «tratativelor», poate că războaiele de mai tirziu nici n-ar mai fi avut loc.

Ce pot să spun despre film? Dacă va fi un film corect, va fi un film bun.

Nu numai ce, dar și cum

Peisajul filmului nostru istoric la răspintia 1979—1980 se completează cu două producții dedicate epocii romantice a revoluției pașoptiste și uniunii Principatelor Române.

Prima dintre ele, vastă frescă a revoluției din cele trei țări românești, prin care vor defila toate marile figuri ale renașterii naționale, este realizată în două serii pentru cinematografe și șase episoade pentru televiziune. Regia Mircea Moldovan, scenariul Petre Sălcudeanu. Titlurile: 1848 și Munții în flăcări.

A doua producție reafirmă prin titlu permanența, sperăm inspiratoare, a flăcării: Rug și flăcără. Regia Adrian Petringenaru, scenariul aparținând de asemenea regizorului, care a adoptat romanul omonim al lui Eugen Uricaru. Dăm cuvântul autorului, nu pentru a ne spune încă o dată ceea ce a avut amabilitatea să ne împărtășească în coloanele revistei «Cinema», despre această istorie a cufselor diplomatice, a conspirației și comploturilor din epocă, ci pentru a arunca în urmă o privire, spre eforturile depuse în cursul anului care se încheie.

Adrian Petringenaru: Am început filmările la Rug și flăcără în martie. Ne-am luat rămas bun unii de la alții, cei care am constituit echipa acestui film, în septembrie. Parafrazându-l pe Caragiale, cel din gravele lui luări de cuvânt și nu din comedii, aș putea spune: «1979, din primăvară până în toamnă». La capătul acestei munci, căreia trebuie să-i adaug cei doi ani de lucru și discuții cu creionul în mână în ceaaltă calitate, de scenarist, cînd filmul nu era decît frumosul teritoriu al tuturor posibilităților pe hirtie, privesc cu un matur liniștit și nu ca un «tînăr furios» al anilor

'60 — fără minie în urmă și cu încredere și cu oarecare nerăbdare, înainte. Înainte înseamnă pentru mine, în primul rînd, esențiala întâlnire cu spectatorii, în sălile unde va rula Rug și flăcără, spectatori pe care-i doresc mulți, cît mai mulți și cît mai interesați de ce și cum am povestit în acest film.

Cu aceasta nu am încheiat însă nici măcar trecerea în revistă a filmelor gata să fie prezentate în premieră. Mai mult, două dintre ele, de interes excepțional, dar asupra cărora nu ne-am oprit încă, ne deschid un întreg nou capitol tematic, de gen și stilistic: Lumina palidă a durerii și Duioș Anastasia trecea.

Filmul de epocă: o altă dimensiune a actualității

Ambiția ineditului, sentimentul că fiecare film este un unicat sînt condiții sine qua non ale unei noi calități în cinematografia noastră

Epoca în care se situează filmul Lumina palidă a durerii amintind prin factura titlului marile filme japoneze Povestirile lunii palide după ploaie, este aceea a anilor 1914 — 1918, într-un sat de deal din județul Buzău. Pe acest fundal — declara regizorul Iulian Mihai într-un interviu luat în timpul filmărilor — se petrece o poveste tragică de dragoste, au loc catastrofe dezlănțuite de molimă, dar filmul nu are un story propriu-zis. Unitatea narațiunii este dată de întrepătrunderea destinelor eroilor, a căror viață și ale căror fapte sînt inedite pentru cinematografia noastră.

Oamenii trebuie să se îngrijească moral în fiecare zi

La începutul lunii noiembrie, l-am regăsit pe regizorul Iulian Mihai în cabina de montaj.

— **Am adresat scriitorului George Macovescu, în calitate de scenarist al filmului, în numărul din noiembrie al revistei «Cinema», întrebarea «Cum ar trebui să arate spectatorul acestui film?» Dumneavoastră, ca regizor, cu ce sentimente ați dori să între spectatorul în sală la acest film?**

Iulian Mihai: Vreau ca spectatorul să vină fără prejudecăți. Spectatorul ideal al filmului Lumina palidă a durerii ar trebui să fie ori în situația celui care merge pentru prima oară la cinematograful, ori un spectator foarte cultivat. Să nu aibă idei fixe despre story, ritm, acțiune.

**Respirația
baladei:
Drumul oaselor
cu Florin Piersic
și Marga Barbu
(în imagini),
și Ion Besoiu,
Ion Marinescu,
Remus Mărgineanu,
Constantin Dinulescu,
Petre Gheorghiu-
Dolj
și Iurie Darie
în alte roluri**



Sînt mai multe feluri de a povesti cinematografic. Acesta este «un film despre stări»; Are, de altfel, mai multe povestiri. Cineva care l-a văzut a spus că seamănă cu un cîntec de leagăn. Nu știu dacă e adevărat, dar îmi place comparația. Cred că am realizat un film despre demnitatea țaranului român, despre faptul că oamenii trebuie să se îngrijească moral în fiecare zi. Mare parte din valoarea filmului — dacă există — vine de la scenariu și de la oamenii ținutului unde am filmat, Eu am fost numai un observator în locurile pe care mi le-a indicat scenaristul.

Sîntem, după cum se vede, din nou, într-o aleasă companie scenaristică, pentru că, dacă Lumina palidă a durerii poartă semnătura lui George Macovescu, pe genericul filmului Dușos Anastasia trecea ne vom re-întîlni cu Dumitru Radu Popescu.

Regizorul Alexandru Tatos, care semnează acest al doilea film de epocă, cu o acțiune situată în timpul celui de-al doilea război mondial, se referă la această experiență a sa într-un interviu publicat în «Dosarul debutului», oferit înaintea primului

tur de manivelă. L-am regăsit pe autor în sala de postsincron.

Alexandru Tatos: Anastasia... a fost pentru mine un film foarte special și nu numai pentru că a însemnat proiectul meu cel mai ambițios de pînă acum. Special prin miza sa dramaturgică; totodată, sper, prin modalitățile cu care am căutat să-l abordez, cel puțin în raport cu materia sa literară. Neobișnuită sa țesătură, îmbinare măiastră de fantasm, real, vis și cotidian, am încercat s-o redau prin mijloacele cele mai simple. Pe fondul realității celei mai concrete, am vrut ca ideea, metafora, fantasticul, coșmarul să se nască în interior și să creeze o materie subterană care să însoțească pe nevăzute imaginea de pe ecran. Cît am reușit sau nu, mi-e imposibil să spun acum. De un singur lucru sînt sigur: că bun sau prost, *Anastasia* este un film special și trebuie judecat ca atare.

De urât am mai ura, dar se-ncheie rubrica și n-am apucat încă să vorbim deloc despre filmele de gen, despre filmele de aventuri, poliște sau pentru copii, dintre care unele sînt de asemenea gata să fie prezen-

tate în premieră. După care de-abia ar urma să reluăm într-un fel panoramicul de la capăt, ca să pomenim cel puțin în treacăt alte ecranizări, alte filme de actualitate sau de epocă, aflate în filmare sau în pregătire.

Filme de toate genurile: filme pentru toate vîrstele

Pentru a educa, filmul trebuie mai întîi să placă, să aibă cît mai mulți spectatori

Dintre producțiile de diferite genuri aflate în lucru, ni s-a părut că se cuvine mai întîi să ne oprim la cele dedicate copiilor. În primul rînd, pentru că ne aflăm încă în **Anul internațional al copilului**, în al doilea rînd, pentru că ele sînt în număr mai mare, și în al treilea rînd, pentru că, uneori, mai ales dacă ele vor fi izbutite, filmele pentru copii se pot adresa și adulților.

**Atenție! Copiii
(Mici, mijlocii, mari și foarte mari)**

Pe ușa atelierului în care lucrează Ion Popescu Gopo a rămas o inscripție veche, de pe vremea cînd el realizează filmul de scurt-metraj **Ecce Homo**. Cineva a adăugat între timp, deasupra, o altă inscripție: **Ecce Filmul!** Să sperăm că vom putea să exclamăm și noi la fel, după ce vom vedea noua sa producție de lung-metraj, în care desenul animat se îmbină cu aparițiile actoricești.

— Inițial se numea «Fată bună, fată rea» și aflasem că este inspirat din basmul «Fata babei și fata moșneagului».



**Decor
și
personalitate:
Ion Caramitru
în Rug și flacără.
Alți
interpreți:
Florin Piersic,
Simona Măicănescu,
Constantin Dinulescu**



Dumbrava minunată a copiilor de toate vârstele, cu Draga Olteanu Matei și Ileana-Stana Ionescu, dar și cu Florina Cercel, Ernest Maftei și alții

Ion Popescu Gopo: E atît de «inspirat», încît aproape că nu se mai vede sursa. Dar sper că Ion Creangă să nu se supere. Într-o primă variantă la care mă gândisem, fata cea rea, nu știu cum se făcea, că ieșea mai simpatică decît cealaltă. Acum am unit cele două părți ale poveștii într-o singură aventură. Cele două fete sînt gemene — au 7-8 ani. Una este rea și cealaltă e bună. Dar pot fi privite și ca un singur personaj, cu fireasca dualitate între bine și rău. La cea mai mică piedică, fata cea bună plînge și vrea să renunțe. Dar tocmai atunci, fata cea rea se înverșunează și preia ea lupta... De altfel nu se mai numește «Fată bună, fată rea», ci **Maria Mirabela**. Fără virgulă între ele. Deși sînt două, vreau să semene cu un singur nume.

— Cînd veți începe filmările?
— Au și început, la Moscova, filmul fiind o coproducție. Acolo se realizează partea de animație (regia Natașa Bodiul), pe baza muzicii care e deja înregistrată. În primăvară încep filmările la București. Nu vom avea decoruri construite: personajele se mișcă în desene.

După Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, apoi Cezar Petrescu

Întă că și în acest capitol ne întîlnim tot cu ecranizările din clasici. Dintre operele iubite de copii de toate vârstele, ale celui de-al doilea mare moldovean numit mai sus, este

în curs de transpunere «*Dumbrava minunată*», cu un scenariu scris de Draga Olteanu-Matei și în regia lui Gheorghe Naghi. Cît despre romanul «*Fram, ursul polar*», el devine filmul **Un saltimbac la Polul Nord**, grație unei echipe care s-a consacrat demult genului: **Elisabeta Bostan** (regie) și **Vasilica Istrati** (scenariu).

În galop, vin haiducii

Cu o întîrziere pe care o regretăm, dar să sperăm că ea va fi fost folosită pentru anumite decantări calitative, se reia ceea ce ar putea să devină un serial despre eroismul haiducesc. Deocamdată sub forma a încă două filme pentru cinematografe, dar nu ne îndoiim că televiziunea va prelua cîndva această experiență. Scenariul este semnat de **Mihai Oprîș** și **Vasile Chirilă**, regizorul fiind cel pe care-l știm, **Dinu Cocea**. Iată-l exprimîndu-și crezul:

Dinu Cocea: Oamenii de excepție rămîn în conștiințe atunci cînd sînt purtătorii aspirațiilor unui popor. Și nu arareori ei au intrat în baladă. Așa s-a întîmplat și cu lăncu Jianu. Mă aflu în fața unui personaj complex, capabil să emoționeze în măsura în care spectatorul va găsi corespondențe morale și spirituale cu propriul său univers. E vorba de două filme, **lăncu Jianu-zăpciul** și **lăncu Jianu-haiducul**, fiecare film purtînd o idee bine determinată, astfel încît cele

două filme, deși independente, să cuprindă pe o arie mai largă sinuozitatea evoluției acestui personaj, care prin contradicțiile sale definește dialectica unei epoci. Este perioada din preajma revoluției lui Tudor Vladimirescu.

Cert este deocamdată că, după amintita întrerupere, genul filmelor cu haiduci și alți justițieri proliferază acum în variante noi. Alte filme de aventuri aflate în lucru se numesc: **Drumul oaselor de Doru Năstase**, cu un scenariu de **Eugen Barbu**, eroii săi, interpretați de **Florin Piersic**, **Marga Barbu**, **Ion Marinescu**, **Iurie Darie** și alții, fiind oșteni ai lui Tudor Vladimirescu, care duc mai departe jurămîntul «întru frăție»; și **Capcana mercenarilor**, cu un scenariu de **Liviu Gheorghe** și **Sergiu Nicolaescu**, în regia ultimului, acțiunea situîndu-se de data aceasta în anul 1918, undeva în Transilvania.

Singură printre filme — comedia

Ar mai fi de citat dintre filmele de gen, într-un stadiu avansat de lucru sau chiar în copie standard, **Rețeaua S**, polițier de **Virgil Calotescu**, cu un scenariu de Tudor Negoită și **Mircea Gîndilă**, cu **Florin Piersic** în dublu rol și — la urmă, pentru că singularitatea nu i-a permis să-și facă loc mai sus — o comedie inspirată din viața studenților și intitulată concludent **Singur printre prieteni**. Regia **Cornel Todea**, scenariul **Dumitru Solomon** și **Virgil Duda**, cu **Tamara Bucuțeanu**, **Horățiu Mălăele**, **Ștefan Mihăilescu-Brăila** și alții.

În ciuda singularității acestei comedii, în totalul de 40 de filme, ne bucurăm totuși că putem încheia panoramicul nostru cu promisiunea unui suris. De dragul lui, lăsăm alte filme, încă în lucru, să fie comentate în «*Magazin estival*» 1980.

Mai mult, spre a accentua surisul, am rezervat funcția de epilog celor două producții care continuă **Proteful**, aurul și ardelenii. Ele se numesc **Artista**, **dolarii** și **ardelenii** — regia **Mircea Verolu**, gata de premieră în copie standard și **Pruncul**, **petroleumul** și **ardelenii**, în lucru sub regia lui **Dan Pîta**. Întrucît scenariul ambelor filme a fost scris, se știe, de **Titus Popovici** (ultimul în colaborare cu **Francisc Munteanu**) care este unul și același cu scenaristul ecranizărilor despre care am vorbit la începutul acestui panoramic, vom încheia revelațiunile noastre cinematografice și întreaga urătură, cu o strofă dintr-un poem-parodie pe care **Romulus Vulpescu** i-a dedicat, amical, celui care a inițiat westernul românesc:

Pintenii-n stea vor zurui — decoratii

— și se vor impune,
cînd am să descalec absent,
cu moartea la rever,
la ovații surd.

Cu mine se-ncheie elegant

Războiul de Secesiune,
se confiscă ultimul «*Winchester*»,
nemuritor și absurd.

Almanahul CINEMA 1980

Parodia unei mitologii: Artista, dolarii și ardelenii, cu Lucian Musculel (în imagine), Rodica Tapalagă, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Diaconu, Ilarion Ciobanu



Ancheta Almanahului „Cinema” 1980

Filmul românesc în anii 1970-1980



În pragul unui deceniu care începe, Almanahul nostru încearcă o primă retrospectivă a deceniului care se încheie, oferind alături cititorilor lista integrală a premierelor cu filmele românești de lung metraj din anii '70. Pentru lansarea acestei dezbateri, i-am invitat la tribună pe câțiva dintre regizorii, actorii și criticii noștri de film.

Nu ignorăm că retrospectiva de față e prima dedicată deceniului încheiat și că cititorii unui almanah nu-și propun neapărat să epuizeze, în zilele Anului Nou, analiza tuturor aspectelor producției cinematografice.

Dar nu ignorăm nici faptul că Anul Nou, cu atât mai mult dacă el marchează debutul unei noi decade, este și un moment al lucidității, iar accentele revelatoare ale acestui moment se constituie de la sine în tot atâtea puncte din agenda de lucru a viitorului.

Cum orice premiză angajează, vom schița în încheierea răspunsurilor la întrebările noastre, câteva concluzii — epilog la anii '70 ai filmului românesc, prolog la anii care vin. Iată întrebările noastre:

- 1. Care dintre filmele românești ale anilor '70 credeți că sînt mai reprezentative și prin ce anume?**
- 2. Vă rugăm să exemplificați, caracterizînd, pe scurt, una dintre direcțiile de preocupări care vi s-au părut, în această perioadă, semnificative și stimulatoare.**
- 3. Ați putea face o succintă analiză a uneia dintre deficiențele care v-au atras cu deosebire atenția?**

Premierele deceniului

1970

1. Reconstituirea
2. Simpaticul domn «R»
3. Prea mic pentru un război atât de mare
4. O nuntă cum n-a mai fost
5. Doi bărbați pentru o moarte
6. Castelul condamnaților
7. Canarul și viscolul
8. Sentința
9. Povestirile piticului Bimbo
10. Amintiri bucureștene
11. B.D. intră în acțiune

1971

1. Cîntecele mărilor
2. Mihai Viteazul
3. Haiducii lui Șaptecai
4. Zestrea domniței Ralu
5. Printre colinele verzi
6. Serata
7. Facerea lumii
8. Apa ca un bivoli negru
9. B.D. în alertă

10. Săptămîna nebunilor
11. Asediul
12. Așteptarea
13. Frații
14. Decolarea
15. B.D. la munte și la mare

1972

1. Atunci i-am condamnat pe toți la moarte
2. Puterea și Adevărul
3. Pădurea pierdută
4. Pentru că se iubesc
5. Felix și Otilia
6. Astă seară dansăm în familie
7. Aventuri la Marea Neagră
8. Sf. Tereza și diavolii
9. Drum în penumbră
10. Cu minile curate
11. Săgeata căpitanului Ion
12. Lupul mărilor — Răzbunarea
13. Bariera
14. Explozia

1973

1. Zestrea
2. Nunta de piatră
3. Veronica
4. Ciprian Porumbescu
5. Ceața
6. Ultimul cartuş
7. Aventurile lui Babuscă
8. Lumea se distrează
9. Parașutiștii
10. Conspirația
11. Dragostea începe vineri
12. Departe de Tiperrary
13. Despre o anume fericire
14. Șapte zile
15. O sută de lei
16. Vișniștii
17. Veronica se întoarce

1974

1. Trecătoarele iubiri
2. Întoarcerea lui Magellan
3. Capcana
4. Dincolo de nisipuri
5. Proprietarii
6. Păcălă
7. Porțile albastre ale orașului
8. Un comisar acuză
9. Trei scrisori secrete
10. Frații Jderi
11. De bună voie și nesilit de nimeni
12. Stejar extremă urgență
13. Tatăl risipitor
14. Duhul aurului
15. Agentul straniu
16. Un zimbet pentru mai târziu
17. Nemuritorii

1975

1. Stefan cel Mare — Vaslui 1475
2. Zidul
3. Actorul și sălbăticiii (2 serii)
4. Ilustrate cu flori de câmp
5. Filip cel bun
6. Muntele ascuns
7. Nu filmăm să ne amuzăm
8. Pirații din Pacific — Insula comorilor
9. Tată de duminică
10. Pe aici nu se trece
11. Comedie fantastică
12. Toamna bobocilor
13. Hyperion
14. Evadarea
15. Elixirul tinereții
16. Cantemir
17. Mușchetarul român
18. Mastodontul
19. Cercul magic
20. Orașul văzut de sus
21. Alexandra și Infernul
22. Cursa
23. Patima
24. Zile fierbinți

1976

1. Alarmă în Delta
2. Singurătatea florilor
3. Casa de la miezul nopții
4. Dincolo de pod

5. Prin cenușa imperiului
6. Operațiunea «Monstrul»
7. Mere roșii
8. Instanța amână pronunțarea
9. Pinte
10. Osînda
11. Ultimele zile ale verii
12. Ultima noapte a singurătății
13. Tânase Scatiu
14. Premiera
15. Bunicul și doi delincvenți minori
16. Trei zile și trei nopți
17. Roșcovanul
18. Serenadă pentru etajul XII

1977

1. Povestea dragostei
2. Tufă de Veneția
3. Accident
4. Cuibul salamandrelor
5. Misterul lui Herodot
6. Oaspeți de seară
7. Gloria nu cîntă
8. Buzduganul cu trei peceti
9. Marele singuratic
10. Iarna bobocilor
11. Regăsire
12. Mama
13. Fair play
14. Iarba verde de acasă
15. Împușcături sub clar de lună
16. Riul care urcă muntele

1978

1. Acțiunea «Autobuzul»
2. Cîntarea României
3. Trepte pe cer
4. Profetul, aurul și ardelenii
5. Urgia
6. Eu, tu și Ovidiu
7. Ediție specială
8. E altă de aproape fericirea
9. Minia
10. Septembrie
11. Rătăcire
12. Aurel Vlaicu
13. Pentru patrie
14. Doctorul Poenaru
15. Melodii... melodii
16. Avaria
17. Revanșa
18. Cianura și picătura de ploaie
19. Gustul și culoarea fericirii
20. Înainte de tăcere
21. Ecaterina Teodoroiu
22. Din nou împreună
23. Totul despre fotbal

1979 - (pînă la 1 dec.)

1. Vlad Tepeș
2. Drumuri în cumpănă
3. Nea Mărin miliardar
4. Între oglinzi paralele
5. Al patrulea stol
6. Expresul de Bufta
7. Clipa
8. Bratele Afroditei
9. Ciocolată cu alune
10. Un om în loden
11. Vis de ianuarie
12. Falansterul
13. Vacanță tragică
14. Ultima frontieră a morții
15. Mihail, cline de circ
16. Jachetele galbene
17. Ora zero
18. Teatrul cel Mare
19. Speranța
20. Omul care ne trebuie

Total 175 de premiere cu filme de lung metraj.



Un deceniu sub
semnul adevărului:
Puterea și Adevărul
de Manole Marcus —
scenariul Titus Popovici —
cu Dana Comnea
și Mircea Albulescu

Mircea Alexandrescu:

- din trei regizori,
unul e debutant
- ecranizările la loc de frunte...
- dar și printre eșecuri

1.2.3. Un deceniu în viața unei cinematografilui poate însemna nu o etapă, ci un capitol de istorie. Și ca să fac o trimitere imediată, aș aminti că neo-realistul italian și-a înscris în mod inconfundabil capitolul său în istoria cinematografului mondial cam într-un deceniu (preliminariile fiind depășite încă în anii războiului, iar influențele nesfârșite și benefice ale acestei concepții, făcându-se simțite și astăzi în cinematograful italian și nu numai în el).

Filmul românesc — și lista exhaustivă a filmelor produse de-a lungul deceniului al optulea oferă imaginea exactă — s-a aflat într-o dovedită desfășurare de forțe și o creștere de asemenea dovedită, cantitativă. A crescut numărul de filme, s-a extins în mod evident aria tematică, au apărut noi realizatori (cu îndreptățită mândrie s-a vorbit și se menționează frecvent în orice discuție publică ori doar intimă faptul că în ultimii ani din trei regizori unul este debutant). Astăzi, adică la sfârșitul anului 1979 și al deceniului opt, cinematografia noastră produce cam 30 de filme anual, dar o dată cu noul deceniu ea se află în fața a două imperative: în decurs de numai cîteva ani să dubleze producția, adică să ajungă la 60 de filme și, dacă se poate, chiar de pe acum, fără întârziere, să producă filme mai bune. Deci, filme mai multe și, în primul rînd, mai bune.

În funcție de aceste două jaloane trebuie cinematografia noastră să-și arunce privirea retrospectivă, într-un spirit deloc de inventariere festivă, ci de analiză riguros profesională, pentru a-și verifica ideile, concepțiile, structurile și a-și întocmi un plan de luptă

pentru o altă angajare, cu bătaie mult mai lungă. Cu aproape 180 de filme pe care le-a văzut deceniul, ar trebui să se poată trasa un portret măgulitor al cinematografiei noastre. Dar să încercăm să-l facem:

● În ce privește scenariul, în linii mari s-a înregistrat o schimbare. Deși s-au invocat sursele literare, în trecut principală rezervă de idei și substanță etică — de la Caragiale, Slavici, Duiliu Zamfirescu, G.M. Zamfirescu, Camil Petrescu, Călinescu, pînă la Eugen Barbu, Zaharia Stancu, Paul Everac, Marin Preda, Al. Ivasiuc, Paul Georgescu, Dinu Săraru — aportul scenariului original apare de la an la an mai mare (în sens doar cantitativ). Și aici se impune o remarcă: între cele cîteva filme, să zicem 7 sau 8, care se detașează în acest deceniu, stau la loc de frunte unele inspirate de literatură (de Duiliu Zamfirescu, de Călinescu, de Zaharia Stancu, de Slavici). Dintre filmele care au la bază un scenariu original — preponderent în repertoriile anilor — am reține cu precădere și la loc de cînte *Puterea și Adevărul*, *Reconstituirea*, apoi *Serata* și *Trecătoarele iubiri* sau *Filip cel bun*. Nu este mai puțin adevărat totodată că ecranizarea a cunoscut eșecuri, unele inexplicabile, de felul aceluia înregistrat de *Trei zile și trei nopți*, o deshidratare cu juvenila rîvnă făcută (și nu de plăcerea unui joc de cuvinte o numesc astfel), a romanului «*Apă*» de Alexandru Ivasiuc; o «reducție» la costum și fast laic și mai puțin laic a *Jderilor* lui Sadoveanu; o «lectură» pe bandă a romanului lui Marin Preda — și exemplele ar putea fi înmulțite. Acestor puncte de insatisfacție la capitolul scenariu li se adaugă o listă încă mai lungă de neîmpliniri la așa-numitul script original. Și aici ar fi de ajuns să cităm doar «capetele de serie»: *Parașutiștii*, *Împușcături sub clar de lună*, *Aurel Vlaicu*, *Avaria*, *E-atît de aproape*, *tericirea*, *Ciocolată cu alune*, *Jachetele galbene*. Mă opresc aici, pentru că altfel ar trebui să repet aproape în extenso lista de titluri ce precede intervenția la care mă încumet.

O constatare se impune, cred, de la sine în privința mult discutatului — cel puțin în ultima vreme — scenariu: creșterea numărului de filme și a ponderii scenariului original a atras aproape o simetrică descreștere a profesionalismului în cinematografie. Superfi-

cialitatea scrisului pentru film nu putea fi suplinită întotdeauna de transpunerea regizorală. Mai degrabă o superficialitate a stimulat-o pe cealaltă.

S-a discutat prea mult despre carențele scenaristicii spre a mai insista și aici. Îmi pare limpede însă, ca o cinematografie care se respectă și care se cultiva cu acea grijă care cred că nu ne lipsește, nu poate accepta ca baza ei să fie o improvizație sau un hazard aproape continuu. Orice cinematografie serioasă își formează scenariile prin școală, la fel cum își formează regizorii, actorii, scenograful și toată echipa de tehnicieni.

● În ce privește regia de film, condițiile create pentru creșterea producției de filme a deschis cîmp de activitate (nu mă grăbesc să spun și de afirmare) unui număr mai mare de realizatori. Grăbiți fiind să reținem orice semn nou și presupus a fi îmbucurător, am salutat cu spontaneitate debuturile ca pe o șansă a progresului artei noastre cinematografice. Dar în vreme ce realizatorii — să le spunem maturi — (și nici în această categorie nu toți s-au comportat la fel) și-au păstrat un ritm al meditației și înaintării pre-

Marga Barbu:

- semne de maturitate profesională
- dar și semne de indiferență scenaristică
- ...și birocratică

1.2. Nu sînt critic de film, sînt actriță, așa că nu pot da verdicte, mai ales că în decursul acestor ani '70—'79 mi-au scăpat unele filme. Voi vorbi deci, doar de filmele vizionate și care mi-au rămas în memorie, ca fiind mai realizate sau avînd ceva deosebit.

Voi aminti deci de **Reconstituirea**, care mi s-a părut un film bine făcut de mîna sigură a lui Pintilie, bine scris și bine jucat. **Mihai Viteazul**, un film de mare amploare, dar cu un accent prea mare pus pe bătălii, mai puțin pe psihologie. O reușită în genul res-



Observația realistă a caracterelor:

Cursa de
Mircea Daneliuc —
scenariul
Timotei Ursu —
cu Constantin Diplan
și Mircea Albulescu

caute spre noul film, debutanții au pornit de multe ori, fără complexe și fără șovăieli, să atace orice temă, orice film, în orice condiții. Unii dintre ei au debutat «cu maturitate» și pot fi considerați acum printre principalele noastre forțe regizorale. Alții, prea mulți, după părerea noastră, într-un spirit de «marea lovitură» sau de marea «aventură», sau de «criză de timp». Dar debutul, credem, nu poate avea loc în spiritul unei parafrazări a lui Ion Eliade Rădulescu, «filmați băieți, numai filmați!». Pentru că la o privire mai atentă, debutul în deceniul opt oferă imaginea, destul de des, a pripelii, cînd nu este a «tardivității». Debutează cei aflați la vîrsta debutului, debutează cei ajunși după lungi și lungi ani petrecuți în tabăra asistenților sau secunzilor, debutează operatorii (două reușite le reținem cum se cuvine) și debutează improvizații. Iar dacă se improvizează scenariul și se improvizează și regizorul, nu mai rămîne decît să improvizăm și spectacolul, pare-se cea mai dificilă operație, de la o vreme încoace.

pectiv, un examen greu pentru filmul românesc, **Haiducii** (și aici nu pledez pro domo), un film cu suspens pentru toate vîrstele, care a atras un mare număr de spectatori și în țară și peste hotare. A avut succes și la televiziunea franceză și în America Latină. **Puterea și Adevărul**, un moment important pentru filmul românesc; un scenariu plin de îndrăzneală, în felul în care erau puse și rezolvate problemele, un film de referință pentru actori, regizor și scenarist. Am crezut că va deschide larg porțile și că alte filme «tari» și sincere îi vor urma. Din păcate, nu a fost așa. Manole Marcus s-a impus ca un regizor care a condus admirabil pe actori, fără ostentație însă. **Facerea lumii**, poveste de dragoste amară. Un film oricînd actual, cu reușite actricești, lucrat curat de Vitanidis, ca regizor. **Felix și Otilia**: un film cu momente de reală frumusețe, poate nu de destulă adîncime, din cauza unor roluri stîngaci interpretate, cu o scenografie ce domină poate și intențiile regizorului, cîteodată. **Drum în penumbră**, un film care nu se voia

exceptional, nici ca personaje, nici ca probleme — poate de aceea era aproape de noi spectatorii, de aceea era reușit. Regizat cu discreție și finețe de Lucian Bratu și jucat simplu și sincer, filmul a plăcut. **Nunta de piatră**, un film de excepție, un examen dat cu brio de toată echipa de realizatori. Film de extraordinară atmosferă. **Un comisar acuză** — un excelent film polițist, cu suspens și cu împușcături ca la carte, pe fundalul social al anilor '40. Un film de succes care a fost urmat și de altele, parcă mai puțin reușite. Un film ce-l reprezintă pe regizor sută la sută, un film după părerea mea cel mai aproape de «stilul Nicolaescu». **Zidul**, un film fără prea mare succes la public, dar făcut bine, jucat excelent, aducând în fața noastră clipe grele din ilegalitate. Vaeni mi-a apărut ca un regizor serios, pe care te poți bizui în viitor. **Cursa**: un subiect banal, din care Daneliuc și echipa de actori au reușit să facă un adevărat film, cu momente frumoase și, în sfârșit, atât de verosimile! **Dincolo de pod** ne-a adus un Slavici văzut prin prisma lui Verolui, dar deloc denaturat, făcut cu dăruire, caracterele păstrându-și toată forța; de asemeni, s-a păstrat atmosfera. **Filip cel bun** este, după mine, excelent prin arta cu care s-a dozat totul; un echilibru păstrat de minune de regizor, de actor, scenografie, dând senzația de real și de simplu, transfigurate artistic. Și Mircea Diaconu și Dan Pița la înălțime. **Mere roșii**, un alt

În sfârșit, cu **Ora zero** închei, fiind ultimul film vizionat și care, drept să spun, nu m-a decepționat deloc. Am participat tot timpul la acțiune, admirând munca lui Nicolae Corjos (regie) și imaginea lui Vivi Drăgan Vasile, care te făcea să te simți părtaș la tot și la toate.

3. Repet că nu e de competența mea să fac o amplă analiză, mai ales că nu pot să-mi alung senzația stupidă că vorbesc degeaba. S-a spus de atâtea ori în presă, mai cu umor, mai cu gravitate, chiar în coloanele revistei «Cinema», că trebuie luat taurul de coarne și schimbate lucrurile care merg prost. Oare s-a făcut destul sau măcar ceva pentru a se remedia greșelile din cinematografia noastră? Inerție, nepăsare? E vorba de milioane de spectatori și de milioane de lei care se cheltuiesc și toate acestea să nu aibă importanță?

Ce pot face actorii, cînd li se dau scenarii slabe, care totuși au fost aprobate? Cum poți înlătura falsul dintr-o scenă, cînd ea e falsă, gîndiți-vă, fals scrisă și fals regizată? Poți fi sir Laurence Olivier și tot nu vei scăpa de penibil — vă jur. Ce poți face cînd regizorii nu au cultură, n-au orizontul necesar pentru a aborda anumite probleme de la un nivel în sus sau cînd, pur și simplu, nu cunosc actorii care joacă pe scenele noastre?

A trebuit să vină o actriță, Draga Olteanu-Matei, să pună mina pe condei și să joace și ea un rol pe măsura

Impulsul spre autenticitate
Reconstituirea de Lucian Pintilie —
scenariul după o novelă
de Horia Pătrașcu —
cu Vladimir Găitan și
George Mihăiță

film contemporan, făcut cu talent, simplitate, sinceritate. Un film de Tatos, în care cred. **Tănase Scatiu** e un film pe care-l voi ține minte mereu, pentru cîteva scene memorabile, pentru interpretarea citorva actori și subtilitatea regiei. **Profetul, aurul și ardelenii** — m-a amuzat grozav ideea de a face și noi un western, mai ales că atmosfera era cît se poate de reușită. **Septembrie**, un film cu tineri, cu problemele lor, un film făcut cu sinceritate, film de actualitate și cu o actriță care promite, Anda Onesa. **Cilpa** — un bun prilej pentru actori de a crea roluri excelente, păcat că filmul bine condus de Vitanidis era puțin prea lung. Totuși, e o dovadă a maturizării lui artistice. **Vlad Tepeș** — un personaj comentat atât de contradictoriu ne e prezentat ca un om al epocii sale — viteaz, șiret, dîrz, crud. M-a interesat punctul nou de vedere asupra lui, munca regiei serioasă, dar parcă nu destul de înaripată și m-a durut — vedeți că sînt subiectivă — absența oricărui rol de femeie în film. Să dăm cuvînt și ficțiunii pentru a colora istoria, sau ar fi o greșală?

ei. Nu e dureros? Am mai spus asta și o repet — scenariștilor nici nu le trece prin cap că destinul unei femei, privit de aproape, poate fi la fel de plin de semnificații, de probleme, de tragic poate, ca al unui bărbat, dacă nu mai mult. **Drum în penumbră** ne-a dovedit-o, **Patima** la fel. De asemeni, nu se dă destulă importanță unor amănunte care pot încurca o zi de filmare. Un recuziter neatent te poate nenoroci, un om la travelling nepriceput îți strică metri de peliculă. Cu noua formulă de cumpărare a materialelor pentru costume sau machiaj, ne împotmolim. La Buftea nu există păr pentru femei, pentru mustați, pentru bărbi, dar acestea sînt absolut necesare și nimeni nu ridică problema schimbării procedurii de procurare. Cum vreți, tovarăși de la Buftea, să faceți filme mai multe și mai bune cînd, în loc să simplificați și să perfecționați niște procedee, domniile-voastre le-ați complicat pînă la absurd? Vă întreb. Aud?

Ion Besoiu

- în frunte — temele actualității
- un public generos și uneori prea îngăduitor
- printre absențe: comedia și... capodoperele

1.2.3. Este dificil de răspuns la aceste întrebări. Tot timpul mă tem că dau verdicte și nu e cazul, tot timpul trebuie să mă gîndesc că, în ultimă instanță, e o chestiune de gust, ceea ce nu e formidabil. Totuși...

Mi se pare că cele aproape 180 de filme prezentate publicului în acest deceniu ar trebui ca, înainte de a le clasifica (ce cuvînt groaznic!) să le organizez într-o ordine tematică, ținînd seama de direcțiile propuse de diriguitorii filmului românesc. Mă gîndesc la cele cîteva direcții majore: filmul de actualitate, epopeea națională și filmele care ilustrează trecutul de luptă al clasei noastre muncitoare și al partidului ei, filmul de aventuri, ecranizarea marilor opere ale literaturii noastre și filmul-comedie.

În această ordine, dacă nu voi supăra pe nimeni — și n-am această convingere — voi dezvălui preferințele mele, încercînd să fiu obiectiv. Pentru că trebuie să ții seama că la vreo 30 din cele aproape 180 de pelicule am fost prezent pe generic. Pentru mine, tema actualității a fost onorată de **Reconstituirea** lui Lucian Pintilie, **Filip cel bun** al lui Dan Pița, **Mere roșii și Rătăcire** ale lui Alexandru Tatos, **Drum** în penumbra de Lucian Bratu, **Cursa** de Mircea Daneliuc, **Iarba verde de acasă** de Stere Gulea, **Apa ca un bivoli negru** de Dan Pița, **Mircea Veroliu** și ceilalți, **Ilustrate cu flori de cîmp** de Andrei Blaier. Fresca națională — epopeea istorică este fără îndoială marcată de **Mihai Viteazul** de Sergiu Nicolaescu. În ceea ce privește lupta clasei muncitoare și a partidului comunist, regizorii noștri, scenariștii, casele de filme pot să se aplice peste cel 10 ani cu o anumită mîndrie. Ea a fost ilustrată de filme ca **Puterea și Adevărul** și **Actorul și sălbăticiile** de Manole Marcus, **Bariera** și **La porțile albastre ale orașului** de Mircea Mureșan, **Zidul** — Constantin Vaeni, **Viforita** — Mircea Moldovan, **Ediție specială** — Mircea Daneliuc. La filmele de aventuri m-am bucurat sînd în sală la **Cu miinile curate**, **Un comisar acuză** și **Revanșa** ale lui Sergiu Nicolaescu, **Împușcături** sub clar de lună de Mircea Mureșan, **Profetul**, **aurul și ardelenii** de Dan Pița, **Un om în loden** de Nicolae Mărgineanu, **Conspirația** de Manole Marcus. La ecranizări, dacă memoria nu mă înșală, îmi opresc opțiunile la **Duhul auruului** — Dan Pița și **Mircea Veroliu**, **Tănase Scatiu** — Dan Pița, **Felix și Otilia** — Iulian Mihiu, **Prin cenușa imperiului** — Andrei Blaier, **Osinda** — Sergiu Nicolaescu.

La capitolul filme-comedie, dacă memoria mă mai ajută, nu-mi aduc aminte totuși de nimic! **Păcat!** Nu știu cine poartă vina că hazul specific, umorul sănătos și robust al românilor n-au explodat în hohote de ris în sălile de cinema. Scenariștii, regizorii, producătorii? Actorii, în nici un caz!

Nu mă pricep sau fug să fac teorie de film, deși anchelele organizate de diferite redacții, mesele rotunde ale revistei „Cinema” sau almanahurile — cum este cel de față — mă obligă să calc pe acest teren alunecos. În decada 1970—1979, direcțiile filmului românesc mi s-au părut cele evocate mai sus, în sensul orientărilor tematice pe care le consider interesante și bogate în posibilități de exprimare. Că ele n-au născut capodopere, că au dat naștere, cu dureri, cîtorva filme memorabile și narabile, nu mi se pare totuși, suficient pentru datoritiile pe care le avem, față de un public generos, cald și uneori prea îngăduitor. Iar dacă țin seama că filmul este într-o măsură și propagandă și industrie,

părerea mea de rău este că, în materie de export, vorba lui nenea Iancu, stăm rău. N-am pătruns pe piața internațională decît foarte timid și regret că unii își închipuie că prezenta filmului românesc la festivalurile internaționale ar fi doar un prilej de plimbări pentru modestele (ca număr) delegații pe care mai mult nu le trimitem. Orice negustor, cît de mic, știe că dacă nu face reclamă nu poate vinde. Or, reclama costă! Festivalurile de film sînt ca tirgurile internaționale de mostre. Dar, s-ar putea ca în materie de film să n-avem mostre. Din această dilemă — iar vorba lui nenea Iancu — nu putem ieși...

Andrei Blaier:

- puternică afirmare a tinerilor
- talente de prim rang
- la cît timp după *Puterea și Adevărul* a apărut un nou film politic: *Clipa*?

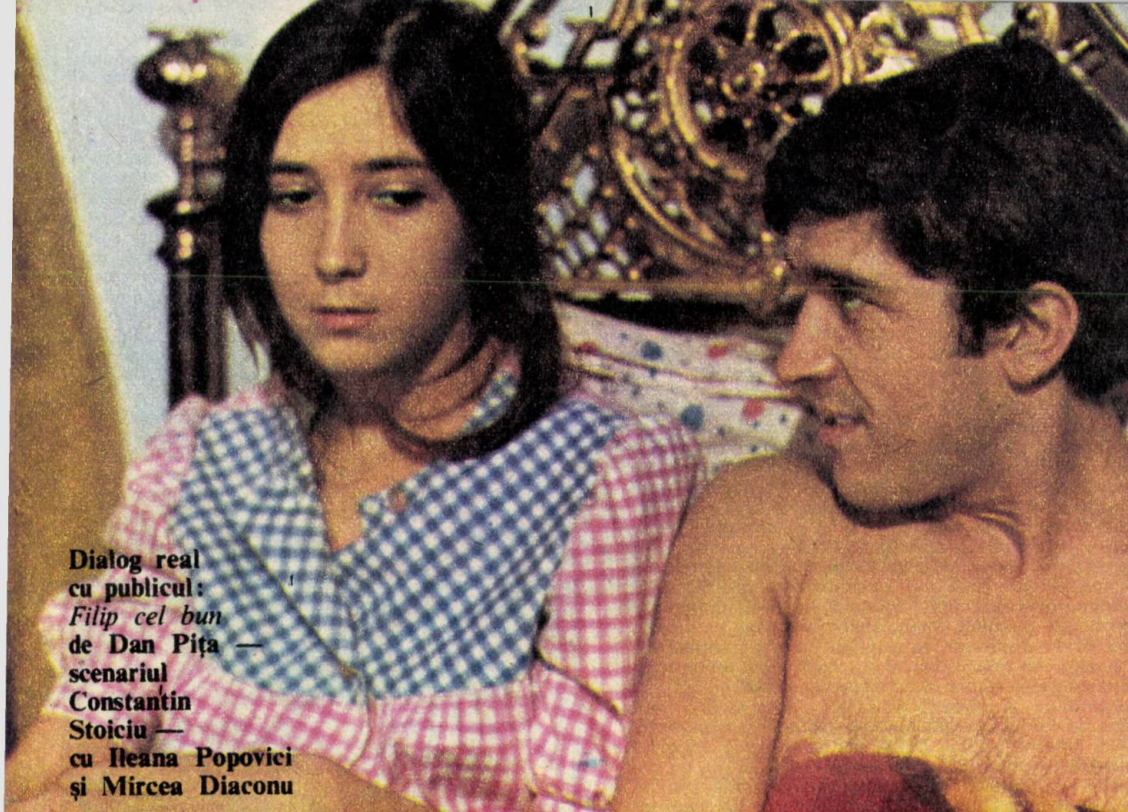
1.2. N-aș vrea să fac o listă cu filmele preferate — alegere pe care de altfel publicul și critica au încheiat-o demult. Față de filmele considerate bune la timpul apariției lor, n-au survenit modificări de optică. De asemenea, niciun film care să nu fi fost prețuit la vremea sa n-a fost reconsiderat cu timpul. Mai important mi se pare să observ că perioada despre care discutăm a fost caracterizată, în primul rînd, de afirmarea puternică a unor tineri, însoțită de efortul de confirmare a celor dintr-un alt eșalon de vîrstă.

În prima parte a tabloului, aș aminti (pentru că de fapt îl știm cu toții) pe Dan Pița, Mircea Veroliu, Mircea Daneliuc, Constantin Vaeni, Alexandru Tatos, Stere Gulea, Nicolae Mărgineanu, Timotei Ursu și alții, din celălalt pe Malvina Urșianu, Manole Marcus, Sergiu Nicolaescu, Elisabeta Bostan, Iulian Mihiu, Dinu Cocea, Lucian Bratu, Gheorghe Vitanidis și deasemenea alții, toți cu cîte cel puțin (și cel mult) un film bun. Un film foarte bun în această perioadă este și cel al lui Lucian Pintilie, dar din păcate singurul realizat de el, iar Liviu Ciulei n-a lucrat deloc în cinematografie, spre regretul tuturor.

Chiar și autorii citați, înainte de acestor doi, au semnat însă destule filme inegale, vîndînd un program de lucru întîmplător, o direcție de creștere incertă. Cu una sau două excepții.

Aș reveni asupra acestei perioade remarcînd unele momente importante ale ei, prin cîteva filme de calitate. Sînt însă momente care n-au fost urmărite și favorizate spre dezvoltare și împlinire. M-ar contrazice, aparent, doar primul din aceste «momente», cel al apariției filmului **Apa ca un bivoli negru**, care a facilitat intrarea și afirmarea în cinematografie a unor talente de prim rang. Faptul că o parte dintre realizatorii acestui film s-au împlinit mult mai tîrziu decît era necesar și că de asemenea s-au zbatut pînă să-și asigure posibilitatea de afirmare, vine în sprijinul ideii pe care aș vrea s-o dezvolt la punctul următor.

3. O carență importantă în perioada de timp pe care o discutăm a fost, pe lîngă inconstanța afirmărilor, consecvența opțiunilor. Mai mult sau mai puțin întîmplător, au apărut niste filme care puteau să se constituie în niște repere pentru continuitate. Dimpotrivă însă, filmele bune au speriat, atrăgînd parcă atenția asupra căilor care ar trebui evitate sau chiar părăsite. Cît a trebuit să aștepte filmul politic de la momentul **Puterea și Adevărul** pînă la **Clipa**? Vigorează **Reconstituirea** a rămas o stare singulară, repudiată. **Nunta de piatră** a avut un pandant peste cîțiva ani, **Duhul auruului**, dar acesta fusese despărțit artificial de primul, cu care fusese filmat, în aceeași perioadă de timp. Nu reproșez autorilor **Nuntii** că au pășit pe alte căi, era și firesc. Ei și-au găsit de



**Dialog real
cu publicul:
Filip cel bun
de Dan Pița —
scenariul
Constantin
Stoiciu —
cu Ileana Popovici
și Mircea Diaconu**

altfel, fiecare, drumul lor. Ceea ce mi se pare simptomatic este că nu s-a încercat să se păstreze unele foloase pe care opera citată le demonstra elocvent: originalitatea de expresie, limbajul epurat, gravat pe limpezimea demonstrației artistice, soliditatea construcției și puritatea mijloacelor filmice. Denaturări de metodică, insuficienta decantare a câștigurilor prin dezbateri serioase, au scos la iveală, mai târziu, doar încercări mimetice, calofile, fără gravitatea ideilor din filmele pomenite mai sus.

A fost salutat anul filmului de actualitate, când au apărut *Zidul*, *Filip cel bun*, *Cursa* și altele, iar după aceea ne-am străduit să virăm în producție scenarii căldute, rozalii, evitându-le pe cele care propuneau evidențierea adevărului prin conflicte puternice, nuanțate, autentice, ca în filmele amintite. Dătră un realizări izolate, mai vechi, s-a cerut cu îndreptățire continuarea unor ecranizări după opere clasice din literatura română. S-au izbutit cîteva, într-un an semnalat de critică și de mulți spectatori, ca anul ecranizărilor de calitate. Imediat însă, cîteva specialiști au ținut să atragă atenția asupra «pericolului» și s-au pus să terorizeze ideea excesului de literatură în filmul românesc. Și-am părăsit dezinvolt și ecranizările. Desigur, nu susțin că trebuie să ne construiim cinematografia exclusiv pe baza ecranizărilor. Dar eludarea lor din planurile tematice mi s-a părut la timpul respectiv o atitudine la fel de excesivă. Sporadic, au mai apărut cîte o ecranizare pe an sau chiar cîte un film de actualitate demn de semnalat, dar ele nu erau incluse într-un front de lucru, într-o opțiune, decurgînd dintr-un punct de vedere bine precizat. S-ar părea că noi învățăm numai din lipsuri, fără să le numim ca atare, pentru că tocmai ele se întîmplă să le creeze o situație de permanentizare. Filmele slabe din acest an au parcă o traiectorie stabilă, fermă, sînt rupte dintr-o aceeași atitudine, se leagă mai bine între ele, merg într-un fel «mai departe». Paradoxal, doar unele scheme dramatice se perfecționează cu timpul, pînă ce nu mai rămîne din ele decît esență de schemă, impudică și

mindră, sfidînd orice intenție lucidă, realistă sau măcar credibilă.

Afirm că de acest fapt sîntem de vină noi, autorii de film. Dar astfel nu vreau să evit dezvăluirea unor carențe ale climatului de lucru în care ne-am cultivat incertitudinile și dezordinea, liniștea inoportună în care ne-am complăcut.

Gheorghe Cozorici:

- **momente de adevăr**
- **filmul politic, act**
- **de maximă angajare artistică**
- **dar de ce tocmai dragostea**
- **să lipsească?**

1.2.

A te pronunța acum, la sfîrșitul deceniului, asupra filmelor realizate în anii de după 1970, mi se pare un lucru dificil. A alege dintre ele pe cele care ți s-au părut mai reprezentative și a preciza «prin ce anume», mi se pare și mai dificil. Spun acest lucru, deoarece în această perioadă, am asistat la salturi spectaculoase în toate domeniile de activitate din țara noastră, atît pe plan politico-social, cît și pe plan artistic, lucru văzut cu ochiul liber, fără nici un dispozitiv de amplificare a imaginilor. Exigențele au crescut, atît din partea realizatorilor de filme — regizori, scenariști, operatori, actori, cît mai ales din partea marelui public, care a căpătat o competență și o receptivitate demnă de remarcat.

Anii de maturizare vădită a publicului, care umple sălile cinematografele, solicită și obligă tot mai mult

realizatorii de filme la o abordare cinematografică mai matură, mai responsabilă, a fenomenelor de viață care se desfășoară în țara noastră, în centru și în primul plan fiind omul, felul său de a gândi, de a trăi în prezent, dorința lui de perfecționare, problemele lui de conștiință. Față de aceste deziderate ale omului nou din societatea noastră, față de dorința lui de a cunoaște și de a se cunoaște, filmul românesc — cred eu — nu a rămas dator. Se poate afirma acum, privind de la sfârșitul deceniului spre începutul lui, că punctul forte al cinematografiei românești l-a constituit **realismul, actualitatea ei, momentele ei de adevăr**. În redarea acestor momente de adevăr, importante sînt pozițiile avansate pe care s-au situat creatorii de filme, etica lor, conștiința lor civică, dar și valoarea artistică, în măsura în care ea a fost atinsă.

Astfel, filme ca **Reconstituirea, Puterea și Adevărul, Serata, Nunta de piatră, Trecătoarele iubiri, Actorul și sălbaticii, Ilustrate cu flori de cîmp, Filip cel bun, Muntele ascuns, Toamna bobociilor, Cursa** și altele care au tot atâtea merite, sînt rodul unui impuls spre autenticitate, spre adevărul artistic, spre investigarea realității, de la amănunte pînă în cele mai îndepărtate planuri. Deci aspectele care mi se par mie mai reprezentative în filmul românesc realizat în această perioadă sînt aprofundarea problematicii contemporane, accentul deosebit pus pe semnificațiile morale ale gestului uman, obligînd adesea pe cei din sală să se confunde cu destinul unor personaje, să ia poziție, să reflecteze, să respingă indiferența, irresponsabilitatea și tot ce contravine climatului etic al prezentului, să aplaude tot ceea ce este plener, deosebit ca formă de manifestare. De aici aș desprinde ideea filmului politic, ca un act de maximă angajare artistică, împotriva a tot ceea ce este vechi și nu are acoperire în adevăr. Această angajare capătă accente de o deosebită elocvență în două din cele mai viguroase creații cinematografice ale deceniului: **Puterea și Adevărul** și **Clipa**.

Nu pot, de asemenea, să nu vorbesc de paginile de istorie mai apropiată sau mai îndepărtată care aduc, în transpunere cinematografică, ecoul și imaginea înaintașilor noștri. Filme ca **Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Cantemir** au fost teme de mare robustete, asupra cărora creatorii s-au aplecat cu o privire contemporană, încercînd să redea dimensiunile reale ale acestor mari personalități.

Făcînd o succintă analiză a uneia din deficiențele care mi-au atras atenția cu deosebire, aș observa că cinematograful românesc neglijează — poate e mult spus — problematica în măsură să atragă în sălile cinematografice tineretul, marele consumator de artă de azi și de mâine. Dacă am aduce vorba despre filmele de dragoste, de pildă, ele există — dar sînt puține și făcute cu atîta timiditate, încît nu prea sînt. Iar mie mi se pare — adică nu mi se pare — sînt singur, că unul dintre cele mai profunde sentimente umane, care ne înfrumusețează sufletește, care ne face să fim mai buni, mai înțelegători, mai drepi, mai atenți cu cei ce ne înconjoară, este dragostea. Și tocmai ea să lipsească?

Mircea Diaconu:

- deschiderea către noile generații
- un realism mai acut
- simptomul neliniștitor: mediocritatea dorită și căutată

1. Reprezentative pentru acest deceniu mi se par a fi fost, de pildă, **Filip cel bun** și **Ilustrate cu flori de cîmp**, pentru că ele au constituit un fel de gong inaugural pentru o serie de pro-

ductii care au încercat să definească, să propună o nuanță distinctă unei întregi categorii tematice, închinată actualității. Desigur că, dacă mi-aș propune un răspuns metodic și complet, aș mai putea cita multe titluri, inclusiv în zona filmului de evocare a trecutului apropiat, cum au fost **Actorul și sălbaticii** sau **Zidul**. Dar aș accentua mai ales deschiderea pe care au reprezentat-o primele filme către felul de a gândi și de a fi al unor generații, într-o formă expresivă mai transparentă și mai incitantă.

2. Semnificativă și stimulatorie mi s-a părut tocmai această deschidere spre un realism mai acut și atenția mai mare acordată amănuntului. În sensul unei «miniaturizări» a observației asupra mediilor sociale, asupra ambianțelor și caracterelor, pentru a depăși moda veche sau nouă a unei plasticizări exterioare, globale sau excesiv hieratice.

3. Simptomul cel mai neliniștitor este mediocritatea standardizată, dorită și chiar căutată. Mediocritatea subiectului, a opțiunilor regizorale, pentru că unii acceptă orice, acceptă stereotipi personajelor, acceptă banalitatea replicilor. Dar și mediocritatea opțiunilor tematice și a preferințelor unor case de filme care înclină, din comoditate, spre asemenea soluții.

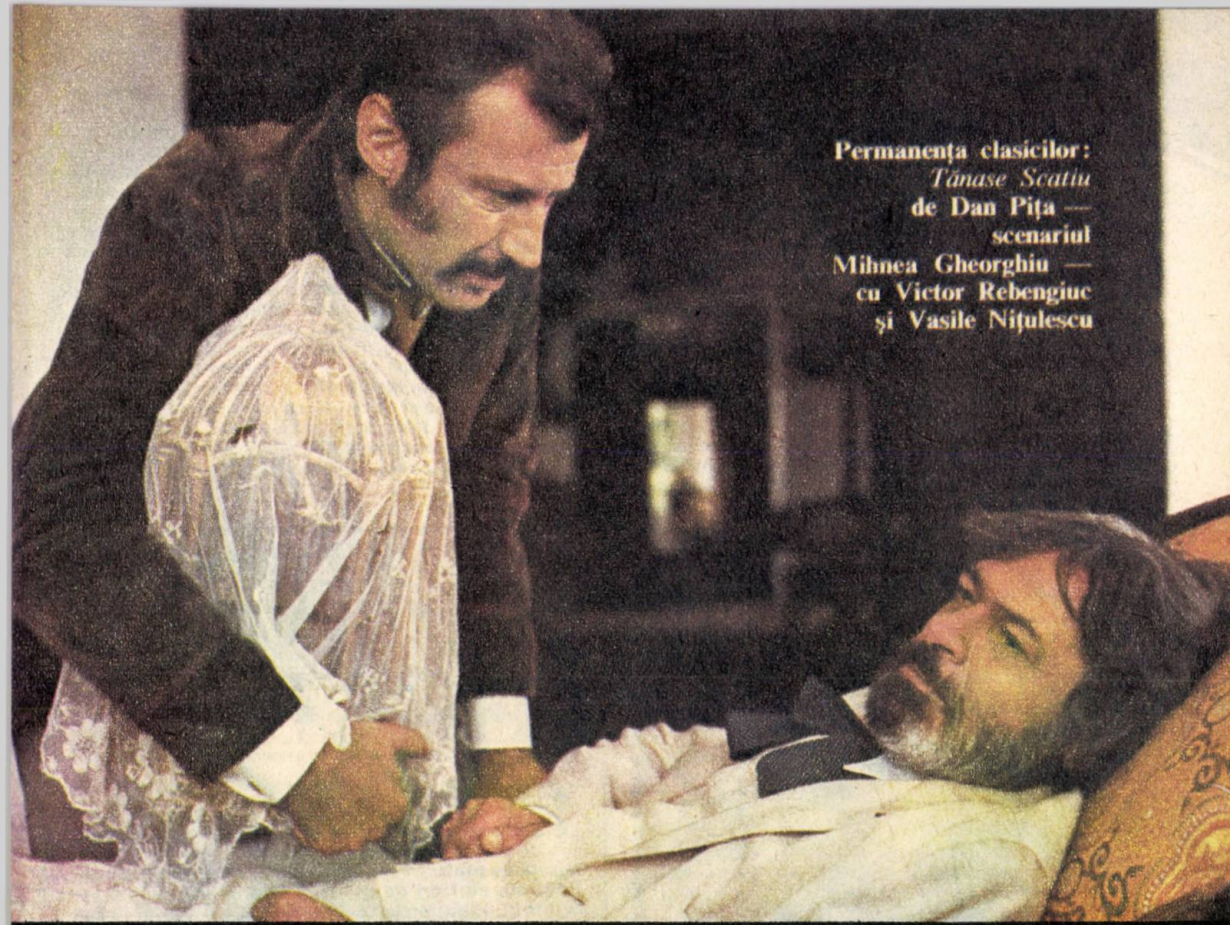
Mircea Daneliuc:

- o înnoire în filmul de actualitate
- soluții-șablon în evocarea trecutului
- decisivă este responsabilitatea artistului

1. Să citez cîteva titluri: **Printre colinele verzi, Parașutiștii, Elixirul tinereții, Casa de la miezul nopții, Povestea dragostei, Avaria**. Din punctul meu de vedere, acestea sînt o parte din filmele «reprezentative». N-am citat aici, pe de o parte, **Fair play** sau, pe de altă parte, **Mihai Viteazul**, pentru că ele sînt, ca și alte cîteva, excepții. Am citat totuși titluri caracterizante, din punctul de vedere al căutărilor formale și al conținutului, pentru o parte destul de voluminoasă a producției pentru care ele sînt «reprezentative».

2. Dacă e ceva interesant în experiența acumulată, e vorba cu precădere de filmul de actualitate, pentru că în cel istoric, soluțiile s-au șablonizat și s-au standardizat într-o asemenea măsură încît toate producțiile devin copia aceluiași tipar. În filmul de actualitate se produce o mișcare de înnoire, detașată de acel nivel caracterizat despre care vorbeam mai sus, înnoire căreia, din nefericire, nu reușim să-i asigurăm continuitatea, pentru că filmele care o susțin rămîn singulare: **Ilustrate cu flori de cîmp, Filip cel bun, Casa dintre cîmpuri sau Mere roșii**. E o situație și bună și rea. Bună, pentru că se încearcă să se facă din filmul românesc un film care să intre în dialog real cu publicul și în competiție cu producția cinematografică mondială. Și rea, pentru că nu izbutim să impunem o linie fermă filmului de actualitate, o linie adevărată, veristă, autentică. Fiindcă apar multe filme de actualitate care se vor de actualitate, vor să mimeze realul, dar de fapt mimează o realitate închipuită și de cele mai multe ori comic edulcorată.

În ceea ce privește stimularea unei continuități în efortul de înnoire, aceasta se poate asigura printr-o preocupare nu sporadică, nu accidentală, a caselor de filme, a factorilor de răspundere, pentru promovarea filmelor cu adevărat realiste, cu probleme reale și nu cu șabloanele cu care ne-am obișnuit. De obicei se spune că nu există curaj din partea scenariștilor sau a regizorilor, de a aborda realitatea frontal. Nu



Permanența clasicilor:
Tânase Scathi
 de Dan Pița —
 scenariul
 Mihnea Gheorghiu —
 cu Victor Rebengiuc
 și Vasile Năpușescu

cred că e vorba numai de asta. Oricum, curajul ar trebui să cuprindă și zona în care acționează producătorii. Dar nici nu mi se pare că se poate numi curaj să prezinti o realitate care se vede cu ochiul liber. Personal consider că nu există șansă mai mare de a fi valorificată cinematografic decât această realitate în care sîntem implicați zilnic. Numai că, în momentul cînd ea se transpune pe ecran, se recurge adesea la unele dintre rețetele în vigoare, să zicem, acum 25 de ani, cînd anumite aspecte ale realității erau considerate, în mod nejustificat, zic eu, ca nerepresentabile pe ecran. Anii au trecut, situația s-a schimbat, însă unele prejudecăți au rămas în oameni și, din acest motiv, după părerea mea, lucrurile nu pot să ajungă la spectator așa cum ar trebui și cum sîntem îndemnați tot timpul. Numai că se vorbește despre acest acces la conștiința spectatorilor la fel de vag — teoretic, cum se vorbește despre calitate în cinematografie.

3. M-am referit, fără să vreau, răspunzînd la întrebarea a doua, la ceea ce ține atît de optica asupra realității, cît și de perspectiva în care se scrie un scenariu. Pentru că el se poate scrie spre a fi aprobat ușor și a face film oricum sau se poate scrie pentru a face un film anume, cu preocuparea de a obține o valoare cinematografică. În funcție de această opțiune, apar filmele despre cum vorbeam mai sus sau cele despre care vorbeam ceva mai jos. Cred, deci, că totul depinde de optica pe care o adoptăm fiecare în ceea ce avem de făcut: a ne asigura o poziție, a avea necazuri mai puține sau a avea o privire lucidă asupra timpului, a avea o responsabilitate de artist pieritor, într-o lume care îți cere să lași o mărurie despre ea. Fiecare, în funcție de atitudinea pe care o adoptă în această alegere, reprezintă realitatea conform acestei poziții. Nu cred în ghicitul în cafea sau în cărți, dar în ghicitul în filme cred cu toată ființa mea. Pot recunoaște oricînd un om, din punct de vedere sufletească, după filmele pe care le face.

Carmen Galin

- filme actuale prin problematică, nu doar prin tematică
- să permanentizăm calitățile, nu defectele
- este la Buftea un bufet...

1. Țin de la început să menționez că nu am de gînd să vorbesc despre ceea ce «ar trebui» să cred sau despre ceea ce «ar fi bine» să credem sau despre ceea ce «ar fi bine pentru noi toți» să pomenesc. Am să răspund cu «îmi place» sau «nu-mi place», în funcție de ceea ce-mi place mie, fiindcă întrebarea îmi este adresată.

Am văzut mai mult poate de 90% din filmele celor zece ani. Am jucat în vreo zece din ele. Dar filmele despre care cred eu că vor rămîne, filmele pe care, așa cum se spune uneori, le-aș lua acasă, fiindcă le simt aproape și-mi sînt dragi și aș vrea să le revăd, sînt foarte puține. Mai ales comparativ cu cifra de 180 de premiere înregistrate în acești zece ani. Aceste filme, pentru care «aș putea să răspund», sînt cele care au fost pomenite cel mai des, de altfel, în anchetele revistei «Cinema», anchete la care au răspuns înaintea mea și alți actori, mult mai competenți decît mine. Culmea-culmilor este că titlurile care figurează în majoritatea sondajelor vor figura și în lista mea. Lista aceasta fiind compusă din filme pe care le-am mai discutat de multe ori și-mi sînt apropiate, o voi scrie

cu titlurile prescurtate: **Reconstituirea, Puterea, Filip, Ilustrate, Cursa, Mere roșii, Tănase, Felix, Un om în Ioden, Nunta de piatră.** Nu întâmplător, dar nici ostentativ, după ce am făcut această listă, mi-am dat seama că un mare procent din aceste filme sînt de actualitate. Poate că principala lor calitate reiese însă din faptul că le-am simțit actuale chiar și atunci cînd nu se refereau la ziua de azi.

2. Trecînd la a doua întrebare, observ că într-un an ca 1975 s-a reușit performanța de a se da pe piață, cum se spune, un număr mare de filme bune și foarte bune: **Zidul, Actorul, Ilustrate, Filip, Cursa.** Poate numărul lor nu e chiar atît de mare, dacă îl raportăm la cifra de 26 de premiere din acel an, dar comparativ cu alți ani, e totuși un record. Cred deci că principala direcție de preocupări ar fi aceea de a scoate filmele bune din starea de izolare în care se află uneori, de a găsi mijloacele prin care să permanentizăm și să generalizăm ceea ce e bun, renunțînd la

Fără pompă și emfază: Mere roșii
de Alexandru Tatos — scenariul
Ion Băieșu — cu Vasile Cosma
și Melania Ursu



toată cohorta de prejudecăți, de inerții, de calcule mărunte, care se răsfrîng negativ asupra calității și competitivității filmelor noastre. Calitatea artistică deosebită ar trebui să fie preocuparea de bază a caselor de filme și nu tocmai aici să se opereze rabaturile, prin concesiile de tot felul, care încep cu alegerea regizorului și cu anumite «îmbunătățiri» ale scenariului și continuă cu modul cum se compun distribuțiile sau se realizează imaginea. Nu cred că cineva trebuie să se laude mereu că stimulează «în general» talente și se preocupă de calitate, de tematică, dacă atunci cînd face bilanțul nu prea are ce să numere, decît tot «în general».

3. Deficiența care «mi-a atras cu deosebire atenția» și care se manifestă din ce în ce mai dureros, țin — cred eu, fiind acrită — de condiția factorului care face film. Cu toate că el, actorul, e cel care transmite în ultimă instanță, direct, spectatorilor, gîndul scenaristului și al regizorului, cu toate că el, actorul, filmează în frig, cînd e frig și în plin soare, cînd e soare, cu cearcăne de navetist, el e ultimul care primește camera la hotel, el este acela care se îmbracă în tractor sau după o salcie... Ce frumoase erau timpurile cînd existau acele cabine de la Buftea sau cînd ti se oferea un scaun pliant dacă stăteai ore în sir, poate zece ore, într-o gară unde filmai sau un ceai fierbinte cînd, într-o noapte de februarie, filmai pe o stradă în viscol. Ca să nu mai vorbim de bufetul din Buftea, care se închide la ora 15, cînd filmările sînt pînă seara tîrziu și nu ai unde bea un pahar cu apă minerală. Se pare că unii s-au obișnuit cu gîndul că actorul vine oricum, că el este filmat și-l vede toată lumea și mai e și plătit pentru asta, și atunci de ce atîta efort și atîta confort?!

Magda Mihăilescu:

- capacitatea de angajare civică și estetică
- afirmarea filmului politic
- persistă înlocuirea conflictului de idei cu anecdotică

1. **Reconstituirea, Mihai Viteazul, Serata, Apa ca un bivoli negru, Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, Puterea și Ade-vărul, Felix și Otilia, Drum în penumbră, Nunta de piatră, Trecătoarele iubiri, Păcală, Zidul, Ilustrate cu flori de cîmp, Cursa, Mere roșii, Septembrie, Înainte de tăcere, Clipa, Un om în Ioden** (ordinea este, evident, cea a premierelor).

În modalități, în grade de realizare diferite, astfel de filme exprimă, mai mult și mai convingător decît altele, capacitatea de angajare în plan civic și estetic a cinematografiei noastre, așa cum s-a structurat ea în această perioadă. Astfel de filme (spun «astfel» pentru că, evident, nu sînt singurele) pot rezista demn în fața întrebărilor «ce spunem» și «cum spunem».

2. Apartine acestui deceniu afirmarea filmului politic, în accepțiunea lui modernă, a creației ce își asumă răspunderea de a restitui demersul problematic, nu de puține ori dramatic, al participării individului la destinul colectiv al societății, al punerii de acord a acestui destin cu cel al istoriei. Acest proces, ce antrenează o încordare spirituală pe care nici o lege a dialecticii sociale și umane nu o poate «pastela» (numai filmele proaste, fals politice, izbutesc performanța), înțeles în mișcările lui nu numai de suprafață, ci și subterane, al răsfrîngerilor lui asupra vieții pe care unii refuză să o recunoască, dar o «omagiază», acest proces, spun, poate declanșa — și a declanșat — meditații emoționante despre dialectica puterii și a adevărului, despre caracterul ineluctabil al adevărului, despre prețul erorii, despre raportul dintre recompensa socială și trecutele ultragii morale. Dintr-o asemenea înțelegere superioară, profund angajată, a istoriei pe care o trăim și construim, în spiritul largii deschideri ce a urmat Congresului al IX-lea al P.C.R., s-au născut filme precum **Puterea și Adevărul, Serata, Clipa.** Ele absorb politicul într-o masă ideatică, nu îl exprimă la nivelul legiferativ, cum se întâmplă, din păcate, cu atîtea pelicule ce confundă arta cu un seminar, cu conspectele de rigoare. În orice caz, important mi se pare că, dincolo de titlurile amintite, există un grup de creații care, fiecare cu puterile proprii, au bătut la porțile filmului politic. A încerca din greu este mai onest decît a mima cu zîmbetul pe buze.

3. Ignorarea raporturilor dintre realitatea artei și cea a vieții, detectabilă, cu deosebire, în filmele așa-numite «de actualitate». Aici își are izvorul, cred, lipsa de autenticitate, substituirea realului cu imagini chipurile «ca în viață», înlocuirea lui cu surrogat penibile, uneori chiar groțesti și ofensatoare (a se vedea cum este redată, bunăoară, ideea de așezare modestă, cumsecade, de «casă-locuită-de-oameni-simpli: de cele mai multe ori, prin amănunte ale celui mai deplin kitsch); aș mai adăuga, în aceeași ordine, o lectură precară și spămoasă a semnificațiilor (în filmele noastre, multă vreme, nimeni nu mergea cu tramvaiul, iar dacă un regizor îndrăznește să aducă pe ecran respectivul vehicul, se înțelegea că tot omul, de la mic la mare, găsea un loc liber!). Tot prin preajmă trebuie căutată și «specialitatea» înlocuirii conflictului de idei cu anecdotica, cu mica întâmplare, cu înfruntarea mărunță, de obicei la nivel ierarhic, «curajul» înaintînd pînă la implicarea directorului adjunct, pînă la «dezvăluirea» unor accidente de muncă, spre eliminarea cărora sînt mobilizate toate mințile și toate energiile umane. Astfel de filme, inspirate din literatura de specialitate «a pazei contra incendiilor», ca și cele care inventează false conflicte între generații, de natură administrativă, locativă, ignorîndu-le pe cele omenești, au fost, din nefericire, numeroase.

Alice Mănoiu:

- aportul tematic al literaturii
- o sursă a ratărilor:
- ilustrativismul
- «nimicul nu poate educa»

1. E vorba, în întrebare, de «filme mai reprezentative» și nu de «cele mai reprezentative», deci selecția poate fi ceva mai largă. Drept care, într-o antologie personală, aș reține 20 de titluri din acest deceniu. În medie, două filme pe an. E mult? E puțin? Vorba lui Candide: «Cîte piese se scriu anual în Franța? — Circa 15 000! — E puțin! Și cîte dintre ele sînt bune? — Circa 10. — E mult!» Iată-le cu o minimă motivație într-o ordine cronologică: **Reconstituirea:** laser-ul analizei; concordanța expresiei filmice moderne cu ideea filosofică. **Canarul și viscolul:** fluența limbajului (plastic, ritmic); încărcarea puternic-emoțională a retrospectivei. **Puterea și Adevărul:** în spiritul dreptății partinice și al unui realism filmic de factură clasică. **Felix și Otilia:** regal plastic; o lume urmărită într-o lentă degradare. **Bariera:** portretul strălucit al unui comunist care luptă și cu arma ironiei; **Nunta de piatră:** rafinamentul cristalizării plastice a suferinței, într-un tip profund național (Fefelega), vigoarea picturii de atmosferă, a tipologiilor (**La o nuntă**). **Trecătoarele iubiri:** un sentiment, dorul de țară, devenit personaj de film. Inefabilul tradus în termeni sugestivi cinematografici. **Zidul:** insolitul situației dramatice explorat în toate consecințele lui umane: vigoarea limbajului, directete. **Ilustrate cu flori de cîmp:** argumentarea psihologică a mesajului moral dar nu moralizator. Vibrație patetică, autentică. **Filip cel bun:** forța artistică a exprimării unei opțiuni etice, un caracter defensiv în ofensiva împotriva urtului. **Comedie fantastică:** bogăția dialogului cu viitorul, umanismul tradus în termenii unei fantezii de anvergură. **Cursa:** discurs deloc discursiv despre prietenie, o prospecție realizată cu căldură, sinceritate, talent. Polemică de subtext cu conformismele sociale și artistice. **Dincolo de pod:** revalorificarea unei nuvele cam desuete, modernizarea ei ideologică în tiparele unui cinematograf clasic. **Prin cenușa imperiului:** epopeea căutării personalității în condițiile-limită ale războiului, reconstituit



Un mod evoluat de a ecraniza:

Nunta de piatră
de Mircea Veroiu
și Dan Pița,
cu Leopoldina Bălimușă

prin intermediul unui realism cinematografic, i-aș zice somptuos, ca expresivitate. **Tănase Scatiu:** romanul unei familii, al unor destine pe fundal istoric, devine filmul-roman al unui caracter (Scatiu) și al unei epoci (ajunul răscoalei de la 1907). O admirabilă plastică funcțională. **Mere roșii:** dezerolizare veselă. «atac» la schema «pozitivului», imaginea nuanțat-realistă a personajului contemporan. **Ediție specială:** un regizor «furios» despre o perioadă și un «furios» avant la lettre. Fericită întâlnire între regizor și interpret. **Iarba verde de acasă:** meditație lirică, realism poetic pe tema întoarcerilor la matcă. **Septembrie:** un sentiment de obicei minimalizat în filmul românesc, dragostea, preluat în ample tonalități într-un poem tragic. **Clipa:** partinitate elevată, curaj civic, cinematograf supus discursului etc.

2. Ecranizările. Aportul literaturii la diversificarea tematicii cinematografice, îmbogățirea cu personaje, idei, conflicte, sugestii de epocă (majoritatea fiind adaptări după clasici) mai reprezentative (nu zic «cele mai») pentru spiritualitatea românească. Să nu uităm că în acest deceniu lui Slavici și Agârbiceanu, lui Zaharia Stancu, Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Camil Petrescu și — mai aproape în timp — lui Eugen Barbu, Titus Popovici, Teodor Mazilu, Dinu Săraru, Paul Georgescu, Horia Pătrașcu le datorăm cele mai substanțiale, ca discurs filozofic și artistic, pelicule ale acestor ani. În penuria de idei, în îngustimea tratărilor în film, în contextul primitivismului disputelor așa-zis intelectuale aduse de regulă pe ecran, filonul literar, chiar parțial exploatat, într-o ecranizare discutabilă cînd e concepută într-o manieră prea personală (dar manieră ce presupune strădania de a găsi un mod propriu de exprimare, un stil artistic, chiar cînd nu rimează în întregime cu inspirația literară — mă refer la Iulian Mihu cu Felix

și Otilia, la Alexa Visarion cu Înainte de tăcere, la Mircea Veroiu cu Între oglinzi paralele), aceste filme se constituie într-o polemică activă cu indifferența mării majorități a regizorilor față de conceptul stilistic. Nemaifiind constrinși să inventeze în contul scenariului situații dramatice cât de cât plauzibile, să umple din mers penibile goluri de inspirație ale partiturilor originale (originale nu în sens valoric, ci al scrierii lor anume pentru film), regizorii-adaptatori ai surselor literare dispun de mai mult timp pentru invenția artistică, aprofundarea expresiei cinematografice (vezi Tăpase Scatiu, Atunci l-am condamnat..., Bariera, Înainte de tăcere). Nu înseamnă că deceniul trecut n-a înregistrat succese (cam tot atâtea cantitativ) și la capitolul versiunilor proprii. Un limbaj cinematografic insolit, care să potențeze expresivitatea ideologică, au dovedit-o și Canarul și viscolul, și Zidul, și Trecătoarele iubiri, Cursa, Filip cel bun și altele.

Dan Pîța:

- puncte cîștigate în numele realismului
- un efort fertil de a depăși schemele
- cinematograful e o artă, o industrie, dar mai ales un crez

1.2.

Voi enumera unele dintre filmele ultimilor zece ani pe care le cred cele mai izbutite: Reconstituirea, O sută de lei, Puterea și Adevărul, Ilustrate cu flori de cîmp, Zidul, Cursa,



Un film care nu-și propune să rezolve toate problemele lumii: Ilustrate cu flori de cîmp de Andrei Blaier, cu Eliza Petrărescu, Draga Olteanu-Matei, Elena Albu și Carmen Galin

Dar consider că acele filme au fost stimulate (pentru că despre factorii stimulatori era parcă vorba în întrebare) de libertatea de expresie, eleganța profesională, densitatea ideatică a literaturii, aduse pe ecran chiar cînd aceasta nu era întotdeauna riguros selectată ca «racordare interioară cu timpul nostru» (cum o numește Călinescu).

3.

Ilustrativismul. Boala copilăriei cinematografice din care decurg vicii fundamentale: simplificarea pînă la ștergerea oricăror nuanțe de realism a personajelor, înfruntărilor, ambianțelor. Exemple? Majoritatea coplesitoare a filmelor de actualitate, cu rarissime excepții (și acestea nu în întregime, ci pe momente, situații). Ilustrarea formală, schematică a temei duce fatalmente la didacticism și retorică vizuală. La discursivitate și neverosimil. La lipsă de emoție pe ecran, și în sală. La nefuncționalitatea, deci, a peliculei în dublu sens: moral și estetic. La neînțînirea mesajului cu cel căruia îi e adresat. Întrucît nu există calea artistică de acces la ideea oricîd de educatoare în intenție. Așa cum spunea Croc «arta e educatoare întrucît e artă, nu întrucît e educatoare. Pentru că în acest caz nu e nimic și nimic nu poate educa.»

Mere roșii, Ediție specială și Un om în Ioden. Consider că aceste filme de actualitate sau despre actualitate formează, aproape fără voia lor, independent oarecum de voința celor care le-au produs (a producătorilor), un grupaj de puncte cîștigate, deosebit de favorabile pentru filmul românesc actual. Calitățile lor sînt generate în mare parte de voința celor care le-au făcut, ele fiind deci expresia voinței creatorilor, a efortului regizorilor. Sînt filme care dau o nouă și încurajatoare direcție filmului românesc de actualitate, printr-o îmbinare armonioasă între fondul de idei și probleme pe care ele îl conțin și felul în care ele sînt concepute și realizate cinematografic, printr-o tratare realistă a mediului din care provin eroii, înlăturîndu-se astfel falsul și artificialul, atît de dăunătoare filmului în general. Creatorii acestor filme și-au impus să analizeze, cu un deosebit simț critic, realitatea pe care o trăiesc, afirmînd și negînd moravuri, obiceiuri și practici, înnobilînd sau respingînd subtil eroii, fără pompa și emfaza în care nu mai crede nimeni. Aceste filme mai au comun efortul imens depus de creatorii lor de a depăși canoanele conformiste instalate demult și practic înlăturate din alte sfere ale artei noastre, dar existente din păcate, din abundență, în filmele de astăzi, Simt că aceste filme pe care le-am enumerat, și

multe altele, care impresionează mai ales singular, dar pe care nu le-am enumerat, mă îndreptătesc să cred că în cinematografia noastră există și lucrează creatori de calitate, adevărate personalități, pe care atât producătorii cît și critica ar trebui să-i cultive cu mai multă eficiență.

3. Ceea ce mă îngrijorează în momentul de față ține de modul superficial cu care este tratată actualitatea în filmele pe care le realizăm. Deci consider că defectul aparține în egală măsură producătorilor și creatorilor. Scenarii false, cu carente vizibile de la prima lectură, fără probleme adevărate, umane — capabile să ne intereseze pe noi înșine, ca autori și mai ales să intereseze publicul, critica, lumea — sînt lansate în producție cu cea mai mare ușurință, ele oferind numai bifarea cifrelor de plan, pentru fiecare casă de filme în parte, neexistînd responsabilitatea eșecului și a rebutului din partea celor care le-au produs. Consider absolut obligatoriu ca acela care

că și răspunsurile vor fi la înălțimea așteptărilor și vor putea da o imagine reprezentativă a acestei perioade. Sper de asemenea că răspunsul meu să fie util în acest sens, chiar dacă nu voi intra în unele amănunte.

Privind din nou lista titlurilor de filme realizate între anii 1970 și 1979, trebuie să recunosc că nu le-am văzut pe toate, în această perioadă lucrînd patru ani ca producător de filme pentru o organizație internațională, la Geneva. Dintre cele pe care le-am văzut, sînt unele pe care le-am uitat — nu-mi mai amintesc mai nimic despre ele. Despre altele, am amintiri vagi. În minte, în schimb, filmele care au avut secvențe bune, interpretări strălucitoare, presă bună sau rea, dar n-aș putea spune că pe multe dintre ele aș vrea să le revăd.

Nu vreau să par pesimist, dar nu pot să desprind, din numărul foarte mare de filme pe care îl conține lista — un stil, o direcție reprezentativă, cum sună întrebarea. Nu simt că ansamblul realizărilor cinematografice despre care vorbim ar fi fost condus îndeaproape de o mîină sigură și delicată, care să fi fost



răspund de bunul mers al filmului nostru să-și reactualizeze crezul față de arta cinematografică. Mulți dintre ei au manifestat cîndva un astfel de crez. Nădăduiesc că aceste idealuri n-au amorțit, ci dimpotrivă vor fi mai temeinic susținute.

Ion Popescu Gopo:

- secvențe bune, interpretări strălucitoare
- lipsă de viziune și de consecvență
- vrem un loc printre fruntași

preocupată de formarea unei școli, de afirmarea deplină a unei cinematografii cu un anume specific. Cred mai degrabă — deși știu că s-au făcut întotdeauna planuri tematice — că cinematografia noastră s-a dezvoltat stufos, fără o direcție unitară. Nu a existat o preocupare stăruitoare spre valorificarea tuturor forțelor de care dispunem, spre dezvoltarea în mod organizat a fiecărei direcții tematico-stilistice, apelînd la întregul potențial creator al regizorilor, scenariștilor, actorilor sau compozitorilor, spre a da lumii ceea ce eu cred că ei ar fi putut da.

Mi se pare că cinematografia a fost lipsită de o viziune de perspectivă asupra creației și s-a lăsat copleșită în special de sarcina mării producției. În sprîjinul acestel afirmații, aș vrea să aduc exemplul unor regizori care au sărit din gen în gen, în loc să-și desăvîrșească personalitatea și să-și definească un stil. De exemplu, îl vedem pe Mircea Drăgan care abordează în 1970 un gen ușor, superficial și, împotriva sesizărilor criticii, continuă în anii următori cu încă două episoade din serialul *Brigada diverse*, apoi schimbă complet genul și face *Explozia*, apoi se întoarce către

1.2.3. Felicit redacția pentru aceste întrebări care ne îndeamnă la analiza aplicată a unui deceniu de activitate cinematografică. Aș vrea să cred

Frații Jderi, spre a aborda ulterior pe **Ștefan cel Mare** la **Vaslui**, apoi schimbă din nou genul și face **Culbul sala-mandrelor**, apoi iar altceva: **Aurel Vialcu** și iar altceva: **Bratele Afroditei**. Există vreo explicație, vreo rațiune profesional-estetică pentru aceste salturi? A urmărit cineva dintre producători asemenea evoluții? Pentru a continua exemplificarea, referindu-mă la regizori a căror profesionalitate este incontestabilă, m-aș întreba ce se întâmplă cu cocktailul de genuri pe care-l practică Sergiu Nicolaescu? Aventură, istorie, comedie? Nu este locul de a face aici analize ample, dar fenomenul mi se pare a fi în curs, afectând și pe tinerii regizori. De aceea cred că este absolut necesară o cunoaștere și o îndrumare înțeleaptă a forțelor creatoare. Cineva trebuie să știe să solicite de la cineastii noștri ceea ce au ei mai bun, pentru a le descifra personalitatea artistică și a defini în acest fel, implicit, personalitatea națională a filmului românesc.

Răspund la urmă la întrebarea a doua, deoarece încerc să închei optimist. Cred că ceea ce a fost în această perioadă mai semnificativ, mai stimulator, a fost marea dragoste a publicului nostru spectator pentru cinematograful românesc. Filmele noastre sînt iubite, publicul nostru nu ne părăsește, ne încurajează, e exigent, aplaudă, dar lasă să coboare cîteodată în sălile de cinematograf o tăcere care ar trebui să umple spinarea creatorilor de gheață. Cred că răbdarea cu care publicul nostru așteaptă și cere noi filme este cel mai bun stimulent pentru cinematografie. Să ne grăbim lent a face filmele pe care el, spectatorul, le așteaptă. În acest mod, vom arăta că vrem și putem să ne luăm locul printre fruntași.

D.I. Suchianu:

- teme-unicat,
- idei de scenarii,
- încercări de mare originalitate

1.2.3.

Mi s-a cerut să-mi spun părerea asupra anilor '70, cu privire la calitatea filmelor românești. Desigur, pe fiecare l-am analizat cu de-amănuntul în vremea lui. Dar altceva e o cronică a momentului și a

unei singure opere, altceva un bilanț de zece ani, cuprinzînd 180 de filme, Impresia pe care mi-a făcut-o această adunare laolaltă a fost uimirea. Aș zice aproape că am rămas speriat de cantitatea enormă de filme... cum să le zic? Filme bune? E prea mult spus și în același timp nu destul. Din 180, peste 40 conțin idei, teme, momente, de mare, înaltă originalitate, creații de temă sau de detalii cu care un cineast occidental s-ar mîndri toată viața și ar spune-o cu tobe și trîmbițe. Găsim, de pildă, filme cu caracter de împlinire a unor promisiuni făcute de alții. Iată, bunăoară, fermecătoarea piesă a lui Sebastian, «Jocul de-a vacanța». El a descris pe falsul vacanțier 1938. Timotei Ursu, în filmul său **Al patrulea stol**, zugrăvește pe prostul vacanțier 1979 și în același timp îl pictează și pe cel care va aduce ordine și adevăr printre cei ce folosesc vacanța în chip dobtoc. Între 1938 și 1979, găsim genialul film al lui Tati, **Vacanțele domnului Hulot**, care duce la limitele ultime ale caricaturii acest portret al vacanțierului imbecil. Dar el nu prezintă pe contrapersonaj, pe cel care aduce leacul. În piesa lui Sebastian îl găsim, dar de-abia schițat. În filmul lui Ursu, îl aflăm descris în chip exhaustiv și impresionant.

Tot așa găsim în decada noastră un alt film de tipul împlinirii unei promisiuni făcute de un altul. Caragiale are în opera lui un compartiment special («Făclia de Paști», «Năpastă», «Păcat», «La hanul lui Mânjoală», «Cănuță om sucit», «Grand Hotel», «Inspecție», «În vreme de război»). Un cineast român, Alexa Visarion, a pornit de la nuvela «În vreme de război» (care e plină de imperfecții), a eliminat cusururile și a completat povestea cu elemente tari din celelalte povești din «compartimentul Poë» al operei lui Caragiale. (Compartimentul Poë, Emers, Hoffmann, Buñuel, Lislé Adam, d'Aureville, Meyerink, Baudelaire). A luat ceva din Ileana, Mitu Boieru, amanta misterioasă și exaltată de la fereastra ce dă pe curtea seminarului, apoi de la cumnata lui Cuțiteu, toate acestea topite în persoana Anel. Filmul lui Alexa Visarion nu numai că aplică iscusita metodă folosită de Orson Welles în **Falstaff** (culegînd de ici de colo, din întreaga operă a lui Shakespeare) — dar regizorul român face aici mai mult decît un pot-pourri reușit; el adună, consolidează, cimentează, face un întreg tot din compartimentul Poë al operei lui Caragiale, sector pe care însuși Caragiale l-ar fi vrut strîns într-o povestire unitară. Alexa Visarion a împlinit această dorință, pe care maestrul mort prea curînd nu apucase să și-o îplinească.

Tot în ordinea filmului care întregeste ceea ce lipsea într-un film anterior, găsim două lucrări ale lui Titus Popovici. În **Mihai Viteazul**, el a pus degetul pe adevăr, pe adevăratul mit al voievodului Mihai, mit prezent nu postum. Titus Popovici a pus în relief caracterul

Colaborînd cu clasicii:
Înainte de tăcere
de Alexa Visarion,
cu Valeria Seciu
și Liviu Rozorea



Actualitatea epopeii naționale:
Mihai Viteazul de Sergiu Nicolaescu —
scenariul Titus Popovici —
cu Amza Pellea, Mircea Albulescu, Ion Besoiu

de erou renascentist, iscusit în toate cele și adorat de soldați. Mai târziu, două și trei veacuri mai târziu, va răsări mitul lui Mihai Întregitorul tuturor provinciilor românești. Dar mitul prim a fost cel mai glorios. Și cel mai tragic. Din el s-a tras eroului moartea. Toți iluștrii politicieni și strategii din țările nemțești, leșești, italiene, erau amarnic de includați că acest «țăran de la Danubiu» îi întrece pe toți în inteligență, talent și reușită. Unul din acești geloși îl va uide. Titus Popovici s-a gândit însă să descrie în mod romantic dar realist supraviețuirea, cîtăva vreme, a adorației de condottiere, a divismului renascentist în persoana citorva din «vechea gardă». Și a compus fermecătorul scenariu **Nemuritorii**, unicat, prin tema sa. Dar tot mai lipsea ceva. Mihai fusese și un mare gînditor politic. Memoriul său către Împărat, în care îl îmoldea să continue cruciada antiturcă, e un monument de doctrină politică. Aspectul «gînditor» nu fusese zugrăvit încă. Dar asta se va face în filmul **Buzăganul cu trei peceti**, care va umple golul. Filmul are o factură greu de realizat căci este (ca și **Puterea și Adevărul**, ca și **Clipa**) făcut numai din controverse de idei și teorii. Tustrele aceste filme sînt tururi de forță în arta structurilor și compozițiilor scenaristice.

Un merit general interesant pe care l-a dovedit filmul românesc în prezenta decadă a fost concepția lui justă, corectă, asupra filmului istoric. Acesta trebuie să aleagă un moment de răspîntie, un moment de invenție în Istoria Universală. Nu orice episod are dreptul să fie ecranizat, ci numai momentele inovatoare, momentele de viraj, de demaraj în alt orizont istoric. Momentul Mihai a fost o asemenea răspîntie. O alta, asemănătoare, a fost momentul **Cantemir**. Scenariștul filmului a subliniat caracterul foarte patriotic al acestui atît de internațional personaj. Ceva mai mult, acest scenarist (Mihnea Gheorghiu) a zugrăvit nu numai omul, dar și duhul său, întruchipat într-o carte, o scriere după care trăiau toți suveranii Europei, o lucrare care îi va informa dacă să rela cruciada sau să o amîne sau să o abandoneze. Sub forma unui roman la la Dumas, în care slujitorul Prințului cutreără toată Europa, ca să

recupereze prețiosul document furat (**Mușchetarul român**), avem o interesantă încercare în acest gen de film, unde un obiect material devine ființă vie, devine personaj, ba chiar personaj principal.

Spuneam în altă parte că rareori filmul românesc trece granița. Unul din aceste rare succese a fost **Actorul și sălbătici**, cu un scenariu de Titus Popovici. Sub pretextul unui histrion oarecare (personajul nu e Tănase șansonetistul) se descrie mișcarea de rezistență contra hitlerismului, pe bază de umor, de dispreț, de luare peste picior, de batjocură, așa cum făceau francezii în plină ocupație germană. Pe de altă parte, ca și Chaplin în **Dictatorul**, Caragi, și el deghizat în Hitler, își pune mustățile și ține un discurs în care promite că va lupta pînă la moarte pentru dreptul omului de a rîde, de a rîde de proști, de a rîde de imbecili, de profesorii care predau imbecilizarea maselor.

Comedia? Am avut și comedii remarcabile originale: **Păcală**, **Astăzi seară dansăm în familie**, **Gloria** nu cîntă, **Lumea se distrează**. La vremea respectivă, am dat multe exemple concrete de har și inteligență umoristică aflate în aceste lucrări.

În romanul polițist, găsăm de asemenea originalitate. Summum-ul acesteia (cum zicea Agatha Christie) e să naști, izvorîta spontan din intriga polițistă, o întregă poveste, complet alta. Și nepolițistă, dar mult mai dramatică. Și poate chiar mai importantă, în tot cazul mai interesantă decît însăși trama polițistă. Asta a fost realizat în **Cianura și... picătura de ploaie** de Manole Marcus.

De altfel el este regizorul unuia din alte două filme «unice», unice nu numai în Istoria filmului, dar chiar în întreaga istorie a literaturii mondiale. Acest unicat este **Canarul și viscolul**, cu un scenariu de Ioan Grigorescu. Celălalt unicat aparține lui Mihai Constan-

anii '70



**Dimensiunea
meditației:**
Trecătoarele iubiri
de Malvina Urșianu,
cu Silvia Popovici,
Gina Patrichi,
Cornel Coman

tinescu și se numește **Singurătatea florilor**. Pe amîndouă le-am analizat amănunțit în cartea mea «Nestemate cinematografice», care urmează să apară în primele luni ale anului 1980. Deocamdată semnalez prețioasa lor existență. De altfel despre toate filmele de care am vorbit aici, plus restul pînă la 40, am pledat amănunțit și documentat în cronicile făcute cu ocazia premierelor lor. Prezentul articol nu e decît o semnare a criteriilor, metodelor și unghiurilor de atac folosite de diverși autori.

Alexandru Tatos:

- deceniul a debutat excelent
- Avem regizori, avem actori, avem operatori...
- dar filmele noastre n-au anvergură problematică

1.2. Dacă socotesc colaborarea mea la serialul TV **Un august în flăcări**, drept primul pas pe care l-am făcut în cinematografie, pot spune că «mariajul» meu cu filmul a durat aproape întreg intervalul la care se referă dificultele și «delicatele» dumneavoastră întrebări.

Ceea ce mă tragează de la bun început e faptul că lista începe — cronologic, desigur — cu **Reconstituirea** și se termină cu... **Jachetele galbene!** Mi-e teamă că această întîmplătoare succesiune conține, măcar simbolic, un simptom alarmant: această listă debutează cu un moment de vîrf (care, după părerea mea, n-a mai fost egalat ulterior), pentru ca apoi să conțină o cantitate atît de mare de maculatură, încît stau și mă întreb care sînt filmele noastre reprezentative: masa informă de pelicule decolorate, tributare

simplismului ultrasupărător, turnate, cu o perseverență demnă de o cauză mai bună, după aceleași tipare demult perimate, sau cele cîteva titluri de excepție care răsar pe ici pe colo și pentru că sînt atît de rare ni se par mult mai importante decît sînt în realitate? Dar să vedem care sînt acestea din urmă.

După doi ani de la **Reconstituirea**, apare **Puterea și Adevărul**, un alt moment de vîrf, care de asemenea, cel puțin ca problematică, n-a fost egalat ulterior. În anii următori au apărut regizori noi, care au adus un aer proaspăt în filmul de actualitate, făcînd eforturi să se desprindă de corsetul schemelor și prejudecăților: Andrei Blaier (singurul dintre cei «vechi») cu **Ilustrate cu flori de cîmp**; Dan Pița cu **Filip cel bun**; Mircea Daneliuc cu **Cursa** și, în sfîrșit, Stere Gulea cu **Iarba verde de acasă**.

În cealaltă categorie (a filmelor de «epocă»), deceniul a debutat de asemenea foarte bine. Mai întîi a fost **Felix și Otilia**, prin care Iulian Mihu face un efort de a realiza «un record» cu primul său film (**Viața nu iartă**), propunînd un mod înedit și evoluat de ecranizare a unei opere literare. Cam în aceeași perioadă apar doi regizori — «evenimente»: Dan Pița și Mircea Verolui. Ecranizînd din nuvelele mai puțin cunoscute ale lui Agârbiceanu, el aduc o optică și un limbaj cinematografic cu totul nou în filmul românesc, fiind la acea vreme în ton cu ceea ce se încerca și se făcea în lume (**Nunta de piatră** și **Duhul aurului**). Același doi regizori aveau să-și confirme căutările în alte două ecranizări: Dan Pița în **Tănase Scatiu** și Mircea Verolui în **Dincolo de pod**. În aceeași categorie, ca piese de rezistență, trebuie neapărat citate — o fac tot în ordine cronologică: **Zidul** lui Constantin Vaeni, **Sub cenușa imperiului** de Andrei Blaier și **Ediție specială** a lui Mircea Daneliuc. Și... cam atît!

3. La acest punct ar fi multe de spus. Ca o observație generală, care într-un fel privește și titlurile citate de mine mai sus, e de remarcat că filmele noastre, ca să zic așa, «nu au bătaie»: fondul lor de idei este în cele mai multe cazuri minor, ceea ce au de spus o fac numai pe jumătate, chiar dacă o operă sau alta este cinematografic bine realizată și se distinge net de restul producției. Care dintre

aceste filme — ezit să pronunț cuvîntul — ar putea pătrunde în universalitate? În competiția mondială, filmul românesc rezistă tot mai puțin. Ne amintim cu nostalgie de anii cînd **Pădurea spinzuraților** și **Răscoala** obțineau premii la Cannes, astăzi cînd nu mai reușim să trecem nici măcar de etapa preselecției la festivalurile importante. În timp ce producțiile unor țări, ale căror cinematografii sînt cam de aceeași vîrstă cu a noastră, obțin premii importante la festivalurile de anvergură, noi considerăm un mare succes atunci cînd dobîndim vreo plachetă din partea unei organizații obștești la cîte un festival de mîna a doua sau a treia.

Ne punem mereu întrebarea: de ce filmul românesc rămîne pe un teritoriu provincial? Sînt convins că și noi avem regizori de un exemplar profesionalism, avem operatori de cel mai înalt nivel artistic, actori foarte buni, etc. Cred că răspunsul nu stă dect în sărăcia de idei, în lipsa anvergurii problematice, în premisele derizorii de la care pornesc majoritatea filmelor noastre. Ne lipsește curajul să atacăm problemele importante, producătorii noștri se mulțumesc în majoritatea lor cu o poziție comodă, preferînd filmele care sînt la modă: o bătaie de cap, fug de drumurile nebatute. Numărăm încă personajele pozitive (nu-i nici o metaforă!), finalurile trebuie să fie neapărat «roz-bombon», explicate și răexplicate, discutăm mai mult despre șuruburi decît despre oameni, care în filmele noastre n-au voie să sufere (decît atunci cînd nu le reușește o inovație), n-au grijă și defecte, iar în loc să găsim remediul acestor neajunsuri, care ne țin pe loc, o singură preocupare pare să existe: să se bifeze un număr de filme și să se măsoare cu metrul! Probabil, pentru că vrem să aducem și noi ceva nou în peisajul mondial, n-au inventat niște baremuri în care toate filmele trebuie să se încadreze fără excepție, de parcă am face cozonaci din nisip: un film trebuie realizat într-un anumit timp, să măsoare exact 1462 metri, să țină fix o oră și jumătate, ceea ce este absolut în contradicție cu practica actuală pe plan mondial, pentru că toate statisticile constată că filmele de un ridicat nivel artistic au de regulă peste 110 minute.

Ar trebui să ne gîndim foarte serios la toate astea, pentru că ar fi mare păcat ca la sfîrșitul deceniului următor să constatăm că nu numai că nu l-am depășit pe acesta, ci că îl învîdim.

Manole Marcus:

- o cinematografie orientată spre contemporaneitate
- un curent realist, modern
- rudimentele unei concepții artistice învechite

1. Cîteva filme mi s-au părut remarcabile, în acest deceniu. Nu știu dacă se poate vorbi de o «direcție» sau de un curent, pentru că e vorba de suite de filme destul de eterogene. În orice caz, acelea la care mă refer eu sînt nu numai mai bine articulate și mai concludent definite stilistic, decît altele, dar ele au reprezentat o șansă inedită, o nouă deschidere de perspectivă pentru cinematografia noastră.

Aș începe cu cîteva producții care au prefigurat această deschidere: **Frații de Mircea Moldovan**, interesant pentru viziunea sa mai puțin obișnuită asupra satului românesc și **Drum în penumbră** de Lucian Bratu, asemănător cu cel de mai sus din punctul de vedere al adevărului uman conținut și al realismului în surprinderea relațiilor sociale. Aș trece apoi la filmele mai recente, care reprezintă un cîștig sub

raportul cuprinderii actualității, într-un spirit dominat de rigorile adevărului civic și artistic. Sigur, sînt filme inegale și cu mari diferențe între ele, dar care, din unghiul edificării unei cinematografii orientate spre contemporaneitate, au adus o contribuție importantă: **Filip cel bun, ilustrate cu flori de cîmp, Cursa, Mere roșii, larba verde de acasă**. Prin ele, cinematografia noastră s-a apropiat cel mai mult din șansa lansării unui curent artistic realist, modern.

Alături de această schiță a unui curent, stă o altă tentativă, poate spontană sau post-factum, de organizare a filmelor într-o suită omogenă: ecranizările. Aici aș cita mai întîi o încercare artistică de un deosebit interes, ușor estetizantă după părerea mea, care ar fi putut însă cu certitudine să marcheze un anume moment în cinematografia noastră: **Nunta de piatră și Duhul aurlui** — o pistă pe care autorii, Dan Pița și Mircea Verolui, au cam părăsit-o. Totuși, ar mai putea fi citate dintre ecranizări **Tănase Scatiu și Dincolo de pod**, ale acelorași, precum și **Între oglinzi paralele** de Mircea Verolui, **Marele singuratec** de Iulian Mihu, **Facerea Lumii** de Gheorghe Vitanidis. Sînt încercări meritorii de a reflecta fenomenul literar, fie că este vorba de romane contemporane, fie că ne-am aflat din nou în fața clasicii.

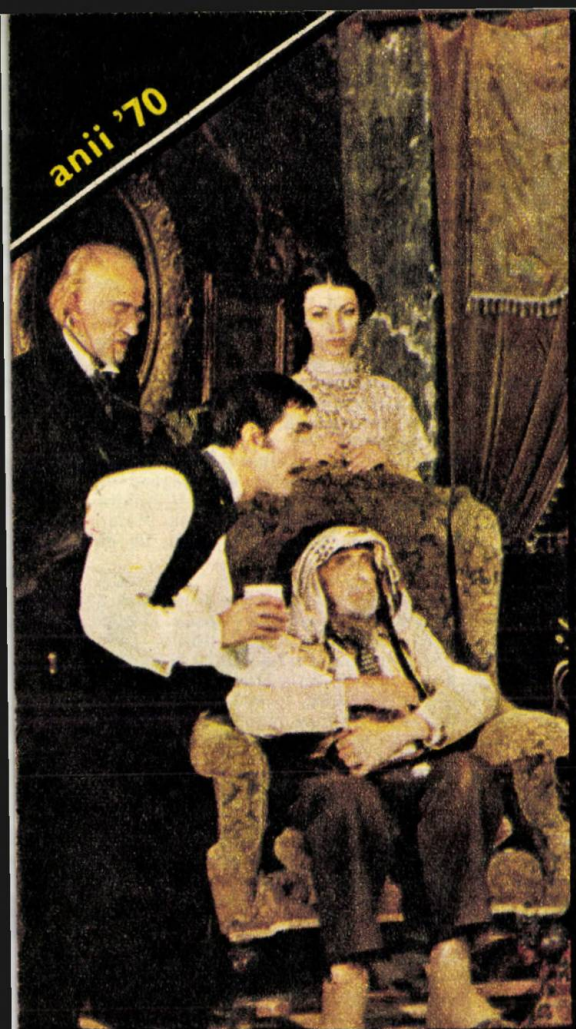
Un film care a produs la vremea lui o foarte mare apropiere a publicului de cinematografia noastră a fost **Cu minile curate** de Sergiu Nicolaescu. O adevărată «explozie» de participare a spectatorilor, ceea ce este un mare merit al celor care au inițiat și realizat filmul, chiar dacă acesta se înscrie între anumite limite restrînsse ale interesului estetic. În aceeași ordine de idei, un film surprinzător de bine făcut a fost recentul **Un om în loden** de Nicolae Mărgineanu, dovădindu-se că și genul polițist poate fi, și la noi, de foarte bună calitate apt să stea, printr-o asemenea lucrare, alături de orice producție de gen de pe arena internațională.

Cred că nu e cazul să vorbesc despre filmele mele. Nu din modestie, ci pentru simplul motiv că prefer să vorbească alții. Eu le cunosc valoarea și știu ce-a însemnat fiecare în parte, dar nu-mi place să fac eu aprecieri asupra lor, deși știu că un altul ar proceda altfel, cînd ar fi vorba de filmele sale, ținînd să le includă singur în nu știu care «selecție».

2. Stimulativă mi se pare mai ales preocuparea pentru un anume tip de film contemporan, nu pentru «filme de actualitate». În general, pentru că din acestea am făcut multe și adesea fără folos. Numai filmele citabile în sensul realismului și al unei angajări superioare au ecou în conștiință, rămîn în memorie și reprezintă fie un început de direcție, fie chiar direcția însăși, în curs de constituire ca un curent de artă. Mă refer nu neapărat la filmele care abordează o problemă vastă, ci la cele care atacă o problemă mai simplă, cu oameni obișnuiți, ducînd însă analiza pînă la capăt. Din acest punct de vedere, mai semnificative și mai stimulative mi se par a fi fost **Ilustrate cu flori de cîmp și Cursa**. Ele nu se ambiționează să rezolve toate problemele lumii, nici măcar ale lumii noastre, dar izbutesc să se aplece cu stăruință inspirată și cu mijloace adecvate asupra cîtorva caractere, făcîndu-ne să auzim din cînd în cînd un fel de semnal de alarmă, pentru motive curente, diurne, însă nu lipsite de acuitate și semnificație, atît educațională, cît și formativă, într-un sens mai larg.

3. Una dintre deficiențele esențiale ale filmelor noastre și în special ale filmelor cu teme contemporane este lipsa de conflict. Mă interesează acest aspect, pentru că tocmai am terminat un film contemporan în care m-am străduit cît am putut să depășesc această limită. Cînd spun lipsă de conflict, înțeleg inexistența efectivă a unui conflict dramatic sau existența unui conflict fals, fabricat sau escamotarea conflictului existent. O «evoluție» s-ar putea semnala doar în sensul că altădată reproșam idealizarea eroilor pozitivi și înnegrirea excesivă a celor negativi, în timp ce astăzi, nici bunii nu pot să

anii '70



Ecranul ca o lupă: *Felix și Otilia* de Iulian Mihu — scenariul Ioan Grigorescu (cu Gheorghe Dinică și Julieta Szőnyi)

fiu buni, nici răli nu mai pot fi răi. Schema funcționează acum într-o formă atât de sofisticată, încât filmul riscă să devină incredibil prin fastidios și să-ți dea dureroasă senzație că mai bine n-ar fi fost făcut, cu toate că intențiile erau dintre cele mai bune.

În ultimă instanță, lipsa de conflict înseamnă evitarea unei problematice reale, în măsură să incite interesul spectatorului, absența unei mize dramatice captivante. Acestea sînt înlocuite de rudimentele unei concepții estetice învechite, ținînd de anii '50, de niște canoane «de neclintit», după care între eroii pozitivi și cei negativi ar trebui să fie un echilibru perfect, finalul ar trebui să fie neapărat optimist, explicit optimist, iar problemele să fie cît mai multe și dacă se poate să se rezolve toate. Efortul pe care trebuie să-l facem acum, în perspectiva stimulatorie a devizei pentru o nouă calitate și a unei noi sporiri spectaculoase a volumului producției, este de a elimina din gândire, din mentalitate și din climat aceste rudimente, le-aș zice «estetizante», care pot distruge orice operă de artă. Ele se află, dealtfel, într-un ciudat contratimp istoric, fiind demult și mult depășite de literatură sau teatrul românesc contemporan, iar cerbicla cu care ele se mențin în cinematografie apare de neînțeles.

Epilog la anii'70. Prolog la anii'80

Aproape 180 de premiere cu filme românești în acești 10 ani!

Considerabil mai mult decît numărul total al filmelor pe care le-am produs în precedenții 20 de ani (140).

Iată imaginea cifrică a saltului pe care l-a realizat producția noastră de filme în acest răstimp.

Un salt în primul rînd cantitativ, dar și o evoluție calitativă pe care multe dintre răspunsurile la ancheta noastră o pun în lumină. Semnificativ este dealtfel și faptul că o treime din cele 180 de filme se dovedesc citabile, memorabile prin virtuțile lor: aproape 60 de titluri au fost pomenite de cineaștii care, răspunzînd la anchetă, au numit lucrările pe care le socotesc reprezentative.

Oricît de preliminară și restrînsă este consultarea noastră, putem totuși nota titlurile care au revenit cel mai insistent sub condei, pentru că orice realitate umană trebuie să poarte un nume. Iar numele acestui deceniu cinematografic, propuse prin consens profesional sînt, înaintea altora: **Puterea și Adevărul, Filip cel bun, Reconstituirea, Cursa, Ilustrate cu flori de cîmp, Mere roșii, Nunta de piatră, Felix și Otilia, Tănase Scatiu, Mihai Viteazul, Zidul, Ediție specială, Trecătoarele iubiri, Actul și salvaticii, Clipa, Un om în Ioden...**

În perspectiva unei noi calități a filmului românesc, ne atrag însă atenția mai ales semnalele critice ale anchetei noastre, dintre care la loc de frunte ni se pare a se situa observația că deceniul cinematografic care se încheie nu și-a onorat premisele calitative ale anilor de început, că s-au făcut simțite nu numai prelungi discontinuități, dar și involuții, în registre tematice și stilistice dintre cele mai semnificative.

Este unul din motivele pentru care tema dominantă a acestui almanah ne-am gîndit să fie debutul.

Pentru că nu ne aflăm doar la începutul unui nou deceniu, ci și într-un moment în care trebuie să arătăm, cu toată decizia, că știm să ne fructificăm premisele, că știm să descoperim și să promovăm noul, **că noua calitate și autodepășirea reprezintă pentru noi mai mult decît o deviză — o stare de spirit și o metodă de lucru.**

De aceea, vorbind despre condiția și vocațiile debutului, la noi și în lume, nu i-am prezentat pe debutanții noștri în portrete statice, ci pe șantier. I-am surprins, revenind asupra lor, pe platourile de filmare, vorbindu-ne despre filmele pe care tocmai le-au terminat sau pe care le proiectează, în confruntările din cadrul Festivalului național «Cîntarea României», în autoanaliza exigentă a deceniului pe care l-am parcurs sau pe băncile institutului, pregătindu-se să debuteze.

Tuturor le urăm succese pentru mulți ani!

„CINEMA”



„Primul debut“ și debutul continuu

Cinema În ciuda rezonanței pleonastice — există un «prim debut» care fixează o dată cronologică, și există o continuitate de debuturi care caracterizează însăși esența actului creator.

Ne aflăm într-un domeniu în care repetiția, sub forma strictei reproduceri (perfect valabilă în producția pe bandă rulantă) e exclusă, în care «stassul» e un nonsens, în care «patentul» se reinventează de fiecare dată, în care capacitatea de descoperire și auto-descoperire funcționează cu neobișnuită și neobosită energie.

«Cuvinte potrivite», «Flori de mucigai», «Cărticica de seară» sau «Hore» constituie tot atâtea debuturi în biografia poetică a lui Tudor Arghezi, tot atâtea etape, în care indiscutabila acumulare de experiență se soldează cu explozia unei noi viziuni integratoare.

Artistul mărginit sau leneș debutează o singură dată (chiar dacă foarte reușit), apoi se mulțumește să adauge, pur și simplu, o cantitate de noi exemple la enunțul pe care l-a stabilit, sau ajunge la manieră, la autopastișă.

Artistul de anvergură și de adâncime, oricât de exersate i-ar fi uneltele, resimte în fața paginii albe, a pânzei neatinse, a colii de partitură virgină, acel fior de uimire, spaimă și speranță, ca la o primă întâlnire cu universul. La fiecare treaptă calitativă străbătută, emoția dintîi se reface, țesutul fraged e din nou pregătit să înregistreze cu nefalsificată acuitate, expresia e din nou gata să iradieze cu puterea de fascinație a adevărilor inedite.

Poate că, în arta interpretativă, lucrurile nu stau chiar așa; poate că, într-adevăr, de la «introducînd» pe X pînă la «special guest-star» e însuși drumul de la debut la consacrare. Istoria teatrului și a filmului e cea mai în măsură să numească și să comenteze asemenea deveniri.

Am vrut doar să reamintesc aci cît de complicat și de tulburător este actul artistic; cum cel mai înalt profesionalism nu e scutit de surpriză și de neliniște și, mai ales, să subliniez că, la nici o vîrstă, artistul nu-și poate îngădui luxul de a **nu mai debuta** în sensul cel mai incoruptibil al cuvîntului.

Nina CASSIAN



despre debut după 55 de ani

Jean Georgescu:

Așa a fost începutul

Cinema

— Maestre Jean Georgescu, cum a apărut cinematograful în viața dumneavoastră?

— Primul meu contact cu cinematografia a fost mental. Dar contactul ăsta mental mi-a schimbat complet viața. Adică omul care fusese pregătit pentru o carieră sigură, simplă, burgheză, s-a schimbat complet și a intrat pe o direcție pentru care era poate predestinat, dar de care s-a apropiat în abstracto. Ca să pot intra în cinematografie, fiindcă la noi ea nu exista ca atare, am pornit pe calea mai largă a profesionalizării artistice, dînd examen la conservatorul de teatru.

— Erați mulți candidați?

— Nu prea mulți. Fiindcă părinții țineau ca fiii și fiicele lor să facă o meserie «valabilă», nu teatrul. Mai ales fetele înfrîmău foarte mari rezistențe, considerîndu-se scena o nenorocire pentru ele. Băieții mai fugeau de-acasă...

— Dar dumneavoastră?

— Mama n-a știut că urmez conservatorul. Am ținut faptul secret, fiindcă și ea voia să devin un om cu o profesiune «morală», ca să zic așa. Deși, curios, era ea însăși fiică de artist. Dar parcă îi era frică să spună. În sfîrșit, după terminarea conservatorului, pentru că profesorul meu, Alexandru Mihailescu, făcea parte din compania Elvira Popescu-Ion Iancovescu, am fost și eu angajat la Teatrul Mic... În figurație nu tocmai, dar nici artist tocmai. Eram între două — nu te plouă, așa se zice, nu? Așa a fost începutul nostru, destul de activ de altfel. Fiindcă pe atunci nu exista să te angajezi, dacă n-aveai ceva de spus și de făcut. Făceai treabă, iar treaba noastră era cît se poate de bună, pentru că ceea ce a jucat un rol important în educația noastră artistică a fost culisa de teatru. Jucam un rol de două vorbe, în actul III, și stăteam în culisă pînă ne venea rîndul. În timpul ăsta, intrau în noi felul de a vorbi, felul de a juca al actorilor, reacția publicului — la ce ridea, la ce nu ridea — și toată



«Așa e viața»
(scenarist și interpret)

atmosfera de teatru, seară de seară, ani de zile. Așa ieșeau mari actorii!

— Bună școală pentru un viitor regizor de film!

— A, nu mă gîndeam pe vremea aceea la regie. Cinematografia însemna pentru mine actoria. Eram

în compania Elvirei Popescu, pe care noi o divinizam, fiindcă actorii erau pentru noi, cei mai mici, ceva rar. Ne era frică să-i și atingem, cum le era și altora, la rîndul lor, față de noi, cînd devenisem cineva, cînd eram mai vechi — vechiul într-o profesiune contal! Și ne po-



Aventura fericită
(între Tania Fedor
și Simone Deguyse)

menim într-o zi cu o echipă de cinești germani: regizor, aparatură, în sfârșit — tot tacitumul. Și aflăm că ei vor face un film în Țara Românească. Iar cea mai mare parte din distribuția celui film urma să fie de la Teatrul Mic. Filmul se numea **Țigăncușa de la iatac**. Am impresia că pe noi subiectul nu ne prea interesa, faptul însă că ne-au dat costume de pe timpuri, costume de bonjuriști, faptul că ele miroseau a naftalină, că erau de la Teatrul Național, apoi mirosul grimoanelor cu care ne macheam și care intrau în țesuturile noastre, faptul că mergeam la filmări în exterior, la Mogoșoaia sau pe scena Teatrului Național, toate acestea ne făceau să fim foarte, foarte încântați. Eu, cel puțin, mi-aduc aminte, mă machiam cu multă grijă, învățasem de la un

Caragiale: **Păcat**. Jean Mihail era un om extraordinar, plin de ambiție și vigoare. Venise de la Viena, unde făcuse asistență de regie pe platouri, era și actor, cutureiera țara în turnee, atașat de trupa lui Ion Manolescu. Când Jean Mihail a început să facă filmul **Păcat**, mi s-au aprins călciele și mai rău. Cum voiam să fac demult o comedie, scrisesem și subiectul: **Millonar pentru o zi**. Eroul era un pictor tânăr, sărac, dar bine îmbrăcat, fără să lase deloc impresia că e lipsit de mijloace. El e declarat moștenitorul unei averi de un milion de lei, dar cu condiția să se însoare. Subiectul exista, însă n-aveam bani să fac filmul. În fine, l-am găsit pe operatorul Barbelian — era o problemă operatorul. Barbelian lucra la studioul armatei, la un laborator

pentru o zi. Era un film greu, îmi trebuia figurație în smoking, am apelat la toți prietenii, le-am luat ca interprete pe Gabi Danielopol, de la Teatrul Național și pe doamna Brezeanu... Eu machiam pe toată lumea, eu îi îmbrăcam, eu fugeam pe scări după figurație, eu făceam de toate, fiindcă n-avea cine altcineva. Interioarele le-am turnat în curte la Teatrul Mic, în spatele scenei. Am scos decorurile acolo — mi-a dat voie Iancovescu — și am filmat la lumina soarelui, deși ne trebuia penumbră de interior. Ei, cu chiu cu vai am făcut filmul și l-am prezentat la cinema «Vlaicu», în una din acele săptămâni ale filmului de comedie, alături de un Chaplin, de un Zigotto, de un Fatty și un Fratellini.

— **Ați avut succes?**

Năbădiile Cleopatrei
(Marc Antonius)



neamț. Un actor Chapier spunea: — Uitați-vă la Georgescu ce se mai aranjează! Și eu i-am răspuns, în minte, inspirat poate, dar foarte sec: — Ce știi tu despre viitorul meu cinematografic?! În sfârșit, premiera a avut loc iarna, la «Capitol», serie mare de reprezentații. Pe urmă, s-a terminat și asta, iar o dată cu acest film s-a încheiat și cariera noastră cinematografică de debut. Era grav, pentru că pe unii ne toca, ne macera ideea: — Ce să facem, cum să facem film? Unii făceau haz de necaz, dar eu am luat foarte în serios acest gând și am găsit posibilități să continui. Așa am putut să dau la iveală o primă comedie cinematografică românească. Și de data aceasta a existat o persoană care mi-a dat un imbold: operatorul Gociu încerca, împreună cu Jean Mihail, să facă un film după

care se afla în Parcul Libertății. Pe urmă a fost problema peliculei, pe urmă chiria la barul «Moulin Rouge» unde am filmat pe terasă...

— **Deveniți între timp și scenarist și regizor.**

— Nu mă gândisem să devin, dar pentru că nu existau nici regizori, nici scenariști, am făcut singur și una și alta, după cum m-am priceput. Văzusem filme — cam tot ce se vede acum la Cinematecă: Chaplin, Zigotto, Keaton, Max Linder — îi văzusem pe toți, mari și mici, la cinema «Vlaicu» — azi «Lumina» — unde era director un anume Gusti. El organiza des săptămâni ale filmului comic.

— **Aveam deci o sală specializată! Era... rentabilă?**

— Mergea foarte bine! Găseai greu bilete, deși erau destul de scumpe. Dar să revin la **Millonar**

— Mare succes! Eram totuși atât de satisfăcut că făcusem film, încât nu ne mai interesa soarta lui comercială, nu ne-am ocupat deloc de distribuția lui. Dacă o casă de distribuție lua filmul, patronul urmărea banii care «intră», și nouă ne dădea cît voia. Asta a fost, de fapt, o mare nenorocire a filmului românesc. N-a prins, din cauza lipsei noastre de viziune comercială. Eram singuri: făceam filmul și gata! Așa s-a întâmplat și cu **Năbădiile Cleopatrei** la care am fost doar interpret. Mai târziu, la **Maiorul Mura**, pentru care am scris și scenariul, adaptînd subiectul operetei, am început să vedem altfel lucrurile. A urmat **Așa e viața**, al cărui scenariu l-am scris împreună cu Marin Iorda, reluînd tema din **Millonar pentru o zi**.



*Tigăncușa
de la iatac
(un bonjurist)*



*Ca colle (de la stînga
la dreapta: regizorul
Christian Jacques,
producătorul Frangerais,
scenaristul Jean Georgescu)*



*Aventura fericită
(Tania Fedor și François Roset,
repetind în regia
lui Jean Georgescu)*

Filmul s-a bucurat de o critică foarte bună, ca și **Maiorul Mura**. Dar asta n-a avut nici un efect, nu mi-a dat nimeni nici o mîna de ajutor să continui, decît bătîndu-mă protector pe obraz: — Bravo, Georgescu-le, bravo! De ce nu pleci tu în străinătate? Adică se considera aprioric că aici nu era nimic de făcut, deși în teatru ajunsesem destul de cunoscut, drept comic briant, uneori cu cîte două roluri în aceeași seară.

— Și ai plecat în Franța.

— Da, toată lumea îmi spunea să plec, că am talent, că sînt așa și pe dincolo, că o să am succes. Ei, n-a mers tocmai așa, la început n-a mers deloc. Prea erau mulți străini în Franța. La început am dus-o prost. La început și în alte faze, ca într-o țară care nu-i a ta, vorbind, oricît de bine, o limbă care nu-i a ta, cu oameni care nu te cunosc sau nu prea te cunosc. Am făcut filme de reclamă, am făcut figurație, am jucat în două versiuni românești ale unor filme «Paramount» — unul dintre ele se numea **Televiziune** — împreună cu Iancovescu, Paula Illery, Vraca, Storin. Așa am învățat multe din ceea ce înseamnă regia și tehnica cinematografică, mai ales începînd cu filmul **Ca colle**, realizat de Christian Jaque, după un scenariu scris de mine, cu Fernandel în rolul principal. Scrisesem acest scenariu în cadrul unui concurs pe care l-am cîștigat. Asta a fost «marele meu început», ca autor. Apoi am făcut ca regizor, **L'heureuse aventure**, care există în arhiva noastră, a fost prezentat și la Cinematecă.

— Și v-ați întors în țară.

— Nu încă, am mai avut și alte experiențe, dar începuse războiul și nu se mai filma nimic. Mă simțeam obligat la un gest: eram însoțit cu o franțuzoaică, făcusem filme în Franța și voiam să mă înscriu voluntar, am făcut intervenții în scris, să plec pe front. Dar toți francezii mi-au spus: Vous êtes fou! Est-ce que vous êtes venu en France pour vous faire trouer la peau?! Est-ce que vous allez donner, vous, la victoire à la France? Quoi? Partez! Pour quelques mois, ça ne peut pas durer longtemps! Și m-am întors în țară. Dar mă simțeam din nou ca și cum n-aș fi avut nici o meserie. Ce să fac? Să mă întorc la teatru? Aș fi putut să redevin actor. Dar nu mă mai atrăgea. Mi se părea că actorii vorbesc fals. Fusese adus în țară filmul **L'heureuse aventure**, pe care-l făcusem la Paris, am obținut și eu un comision, am deschis o școală experimentală de cinema. Locuiam la un hotel și scriam texte prin cafelele. Așa am compus scenariul **Noptii furtunoase**. M-am documentat, am studiat nu numai textul, ci toată epoca, am cercetat drumul lui Jupân Dumitrache la fața locului, în Dealul Spirii, peste tot, am întîrziat multe zile asupra documentelor de la Biblioteca Academiei. Apoi am auzit că Nelu Cantacuzino scrisese și el un

scenariu, după aceeași piesă a lui Caragiale, pe care încerca să-l turneze. Cantacuzino era director la Oficiul National Cinematografic și, cum auzise că și eu am scris un scenariu, m-a rugat ca să-l citească. M-a găsit apoi la «Café de la Paix»: — Ce faci, domnule Georgescu? — Ce să fac, nimic! N-am nici o meserie! — Ei, zice, știi că am citit scenariul dumitale, **Noaptea furtunoasă**? Și eu am scris un scenariu, dar al dumitale e bun. A fost foarte caviarier. M-a încuiat: — Vrei să-l faci? — Păi cum să-l fac, că n-am nimic? — Îți aduc tot ce vrei — zice. Eu începusem să repet pentru un spectacol de revistă care urma să plece într-un turneu la Istanbul, vrînd de fapt să ajung în Egipt, unde aveam o scrisoare de angajament. Cînd a apărut Ion Cantacuzino cu proiectul lui neverosimil de tentant, am lăsat totul la o parte și m-am apucat de film, de primul lung-metraj pe care l-am turnat în țară, ca regizor.

— La actorie ați renunțat.

— Am renunțat, a început să mi se pară că e prea puțin — actoria. Sigur, poți să fii un interpret de mîna întâi, dar creația este a celui care scrie textul. De fapt, după mine, numai compoziția muzicală, pictura sau poezia sînt creație adevărată, în sensul integral al cuvîntului. Ca regizor, poți să te consideri creator numai dacă scrii și scenariul sau cel puțin subiectul, sau dacă faci adaptarea, în cazul cînd ea e reușită. Pentru că nu ești creator dacă rezultatul e slab. Regizorul trebuie

să facă totul cu creierul și cu sufletul său. Spun asta pentru că, în general, am impresia că regizorii noștri nu prea își trăiesc viața. Eu, de pildă, am jucat teatru, am cunoscut fel de fel de oameni și de situații, am făcut de toate, am cunoscut lumea și-n bine și-n rău, rareori a dat binele peste mine, am cunoscut o mulțime de regizori, am văzut filme peste filme, am mirosit filmul și acetonul și grimașul încă de la **Tigăncușa de la iatac**. Pe urmă am fost și sînt un mare iubitor al documentarului. Eu n-am tăcut **Noaptea furtunoasă** cu aproximații, ci numai documentîndu-mă foarte serios, în așa fel încît filmul a devenit el însuși un document pentru cei care vor să pună acest text în scenă, fie în teatru, fie la operă, fie pe platouri. Sînt scene pe care le-am filmat de douăzeci de ori. Operatorul adus din Franța protesta: — Mais, c'est Hollywood! Jamais vu ça! Nu mai vorbesc de actori, care nu erau obișnuiți cu cinematograful. Unii se întorceau cu fața la aparat, nici profilul nu-l acceptau. Apoi sunetul a fost o problemă, pentru că am făcut filmul în priză directă, ca toate filmele mele, de altfel. Niciunul nu l-am făcut cu postsincron, niciunul! A fost foarte, foarte greu cu **Noaptea furtunoasă**, cu nopțile **Noapții furtunoase...** Union-ul l-am filmat lucrînd trei zile și două nopți continuu, ca să nu plece figurația acasă, în total, 60 de zile de filmare pe parcursul a șapte luni.

Așa a fost începutul și așa se face că filmul rezistă și azi și cred

că va mai rezista. Ar fi ieșit și mai bine, dacă n-ar fi fost război. Camuflajul nu mi-a permis să fac filmări în exterior. Eu scriesem scene cu tramcarul, scene la tribunal, aveam o machetă cu ulițe și case vechi, un întreg cartier reconstituit, dar nu puteam aprinde luminile noaptea și a trebuit să renunț la o parte din ceea ce voiam să fac. Totuși, datorită experienței și aparatului procurat atunci, cu care s-a exersat o întreagă echipă — machiori, operatori, electricieni, strungari, timplari, recuziteri ș.a.m.d., — am putut imediat după Eliberare, cînd a venit la conducere partidul nostru, să realizăm filmele pe care le știm.

Dar, pentru că sînteți aici și stăm de vorbă, vreau să spun că sînt foarte supărat că se trag copii pentru **Noaptea furtunoasă** după contratipuri și nu după negativ, din comoditate, pentru simplul motiv că două bobine de sunet sînt afectate de mușgai. În loc să se recondiționeze, printr-un tratament adecvat, sunetul celor două bobine, se preferă să se folosească contratipul, care e zgîriat și tăiat, iar rezultatul e departe de valoarea negativului. Nici nu m-au chemat să mă consulte. — Las' că știm noi ce să facem, zic ei. Dar nu prea știu. Nici eu nu știu mare lucru în cinematografie. Este o profesiune dificilă și cu multe neprevăzute.

Valerian SAVA

Un document fotografic foarte prețios: o «poză-souvenir» făcută la sfîrșitul filmărilor «Noapții furtunoase» (sprijinit de aparat — regizorul scenarist; în centru — Radu Beligan și Florica Demion, costumați pentru filmare — Iordănescu-Brumă, Alexandru Giugaru, George Demetru și Maricica Maximilian)





despre debut după al patrulea film

Alexandru Tatos:

Actualitatea, teritoriul privilegiat al debutului



— În afară de faptul că filmul dumneavoastră de debut, **MERE ROȘII**, s-a impus atenției, obținând de altfel mai multe premii naționale și internaționale, el avea calitatea de a repune în lumină un mod caracteristic de a debuta în cinematografia românească: un debut oarecum tirziu, când aveai deja un statut artistic în teatru.

— Nu știu dacă asta e bine sau rău, nu știu dacă e o notă favorabilă sau defavorabilă pentru cinematografie. Dar în ceea ce mă privește cred că filmul e o artă de maturitate și de experiență, nu numai profesională, ci și umană.

— În schimb, ritmul în care ați frecventat platourile, acum aflându-vă la al patrulea film realizat

la mai puțin de trei ani de la premiera primului film, este diferit de cel tradițional, Păreți câștigat pentru cinematografie.

— Pentru moment, da. De fapt, chiar dacă am debutat cu **Mere roșii**, oarecum tirziu, aveam totuși unele antecedente cinematografice. Încă din institut am lucrat ca secund la un serial cu haiduci pe care-l realiza Iulian Mișu. Pe de altă parte însă, sincer vorbind, eu am socotit și **Mere roșii** și **Rătăcire** și **Casa dintre cimpuri** — difuzat la televiziune — mai mult sau mai puțin ca niște exerciții. Una dintre preocupările mele esențiale la toate aceste filme a fost aceea de a-mi însuși cât mai bine limbajul. Veneam dintr-o artă înfrățită în aparență, dar în realitate, teatrul și filmul sînt două limbi complet diferite, două arte care operează cu mijloace absolut distincte.

A fost pentru mine un handicap care s-a cerut depășit prin consolidarea în timp a unei noi experiențe profesionale, pentru că, pornind de la altă practică artistică, trebuia mai întâi să mă eliberez de un mod de gândire și de lucru diferit, să-mi formeze ochiul și să-mi adaptez spiritul la necesitățile filmului. Ceva trebuia demontat, pus de-o parte și construit altceva deasupra.

— Totuși, în acest exercițiu prelungit, se trece la un moment dat un prag.

— Exercițiul este permanent, iar pragul-l treci de multe ori fără să-ți propui. Sigur că încerci mereu senzația unei noi etape, cum cred că va fi acest al patrulea film al meu, intitulat **Frumos Anastasia trecea**. Mi-am propus de data aceasta alte mijloace de expresie, fiindcă mi-am dat seama că ceea ce critica aprecia foarte binevoitor în filmele mele anterioare — autenticitatea, realismul, aderența la o anume problemă — începuse să-mi fie prea la îndemână. Aș fi riscat, dacă aș fi continuat pe aceeași linie, să-mi constituie un fel de manieră. **Anastasia** m-a așezat în altă perspectivă. În primul rînd este partitura dramatică cu fondul de idei cel mai profund și mai răscolitor, din tot ce-am făcut pînă acum. Punerea în valoare a acestor idei, abordarea unei formule metaforice, pe care am experimentat-o, ca modalitate, în teatru, dar care funcționează altfel în film, faptul că subiectul nu mai e luat din actualitate și că acum sînt obligat să reconstituie realitatea altui timp, decizia mea de a nu mă opri totuși la o reconstituire strictă, căutînd transfigurări ale imaginii, în sensul sugestiilor de interes permanent din scenariul lui D.R. Popescu — toate acestea sînt inedite cinematografic pentru mine.

— Acțiunea se petrece undeva la granița româno-iugoslavă, în anii războiului.

— Războiul fiind un fundal.

— Iar **Anastasia**?

— Amintind mitul Antigonei, ea îngroapă un partizan sîrb înfruntînd pedeapsa cu moartea. Aceasta e doar anecdotică. Dincolo de ea, există un întreg joc de sensuri,

Descoperirea
în direct
a realității:
Mere roșii
cu Mircea Diaconu



gestul Anastasiei fiind o atitudine față de lumea blutuită de haosul războiului.

— Din această perspectivă pe care ai câștigat-o, vă socotești totuși marcat într-un fel anume de filmele anterioare?

— Timpul va decide, mai ales că e vorba de trei filme de actualitate.

— Credeți că teritoriul actualității s-ar putea recomanda cu deosebire pentru debut?

— Nu numai pentru debut. Cred că însăși existența unui cineast, ca artist, e foarte dependentă de ziua pe care o trăiește. Ceea ce m-a fascinat în încercarea de a face filme, filme de actualitate, a fost tocmai descoperirea în direct a actualității, faptul că, venind dintr-o artă a convenției, a metaforei, a sugestiei, care e teatrul, puteam să găsec elementele de sugestie în realitatea însăși. Pentru că de multe ori filmând, realitatea spațiului în care lucrezi îți impune o modificare a scenariului și noi soluții artistice de detaliu. Acest realism al observației directe, care este și de ordin moral, prin detectarea particularităților unui mediu social, a reprezentat pentru mine un câștig, cum fusese un câștig, la vremea sa, frecventarea marilor idei și marilor valori ale teatrului. Doresc de altfel să fac în continuare filme de actualitate, dar numai cu partituri scenaristice de un anume calibru.

— Debutul dumneavoastră cinematografic a fost rezultatul unei inițiative proprii, al unui act de voință din partea dumneavoastră sau rezultatul unor demersuri ori influențe?

— Influențe au existat, dar demersuri n-aș putea spune. Nimeni nu m-a tras de mină să vin în cinematografie, nu cred că se întâmplă așa ceva, decât în povești. A debutat e o luptă serioasă, mai ales că eu veneam din teatru și probabil că multora nu le-a convenit, socotindu-mă un soi de intrus. Cum aud la rîndul meu vorbindu-se acum despre colegi ai noștri, care vin din profesile surori, din teatru sau, mai de aproape, din rîndul operatorilor.

— Vorbeați de influențe...

— Doi oameni cred că au fost determinanți pentru mine, ca cineast: Dan Pița, cu care am făcut institutul împreună, căutînd să ne convingem unul pe altul de ideile pe care le aveam și Iulian Mihu, despre care am pomenit.

— Dar producătorii?

— Nu vreau să generalizez, în toate zonele există oameni diferiți ca valoare și rezultate. Vreau însă să ridic o problemă. Ceea ce este regretabil e că, uneori, indiferent cît de bine sau cît de puțin bine lucrezi, ai senzația că de fiecare dată o iei de la capăt. Mi se pare că, în cinematografia noastră, este încă destul de palid împlinit un succes și destul de vag stimulată o consacrare. Parcă ar conta la fel de puțin — ca să dau și nume — ce a făcut Daneliuc și ce-a făcut Roman. Ba dimpotrivă, Roman intră mai ușor în



Moment dramatic într-o...

Rătăcire,
cu Iana Pavelescu
în rolul principal

producție. Nu avem, în cinematografie, un sistem — nu neapărat legiferat, ci poate nescris, spontan, elementar — de cultivare a talentului, a valorii, a calității. De ce aduc vorba de asta? Nu ca să mă plîng. Pentru că, de bine de rău, cum ai observat, am de lucru și cred că am fost apreciat pentru ceea ce am realizat, nu mă simt cu nimic nedreptățit. Cred totuși că ceea ce am spus mai înainte ține de unul din păcatele cinematografului noastre și reprezintă una dintre frînele care o opresc în evoluția ei. Cîteodată, nimeni nu

pare să se întrebe: — Stați, dar Daneliuc sau Gulea filmează? Eu cred că, atunci cînd se face un plan tematic, ar trebui, în asemenea cazuri, să se pună întrebarea: — Dar de ce stă cutare și cutare? Pentru că nu sînt foarte mulți oameni de valoare — de ce să n-o recunoaștem? Iar dacă lași să crească laolaltă florile cu buruienile și nu asiguri, pe fiecare strat, o îngrijire specială pentru ceea ce trebuie să cultivi, buruienile năpădesc lanul.

Val. S.

Pe un scenariu
de D.R. Popescu:
Duios
Anastasia trecea,
cu Anda Onesa
și Amza Pellea





despre debut la timpul său

Nicolae Mărgineanu:

Eu știu ce nu știu să fac

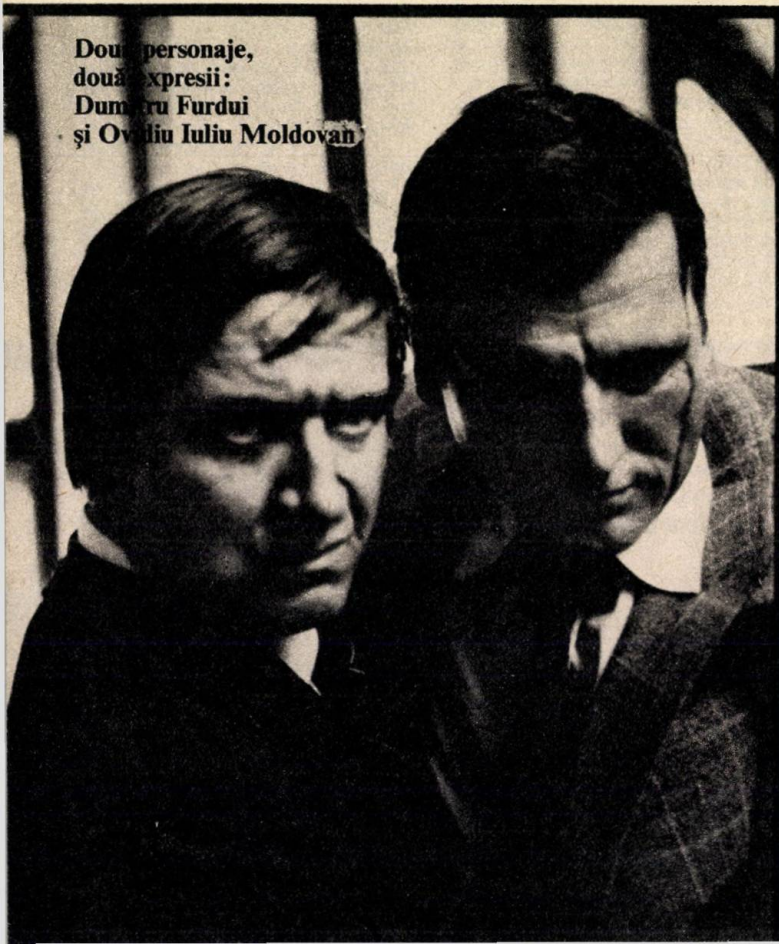
Au debutat în 1979 în regia de film prezentînd lung metraje în premieră, Nicolae Oprețescu (*Vis de ianuarie*), Nicolae Mărgineanu (*Un om în loden*), Dan Mironescu (*Jachetele galbene*), Nicolae Corjos (*Ora zero*).

Au intrat în producție în 1979, cu primul lor film de lung metraj: Radu Gurău (*Porțile dimineții*), Constantin Dicu (*Cîntec pentru fiul meu*), Ada Pistiner (*Stop cadru la masă*), Tudor Mărăscu (*Bună seara, Irina*), Lucian Mardare (*Zbor planat*).

Patru filme de debut pe ecrane, cinci debutanți în lucru pe platouri nu e puțin pentru un an de zile!

Am abordat, pentru Almanahul nostru, cîte un conlocutor reprezentativ pentru zonele din care, la această oră, apar cu prioritate debutanții în regie: operatori de film și regizori de teatru.

Două personaje,
două expresii:
Dumitru Furdui
și Ovidiu Iuliu Moldovan



Operatorul Nicolae Mărgineanu, devenit regizor, are talent de povestitor: Nicolae Mărgineanu: Cînd m-am gîndit la operatorie, eram

fotograf de plăcere și mă întrebam cu mare timiditate: aș putea face cinema? În spatele fotografiilor vedeam mișcare, mă uitam cu un ochi critic la plastica filmelor, la compoziția cadrului, la felul în care era pusă lumina. Regia, mărturisesc, habar n-aveam ce este și n-am știut decît prin anul al doilea al institutului. Știam că există o secție de regie, apoi am început să ne cunoaștem, cei de la operatorie cu cei de la regie, am început să discutăm, să ne împrietenim și să facem planuri de viitor. Gîndul de a face regie a venit mult mai tîrziu, prin acumulări, ascuns și nemărturisit. Îl încercam pe la al șaselea film ca operator (*Muntele ascuns*), cînd am avut o colaborare mai liberă și mai plăcută cu regizorul Andrei Cătălin Băleanu. Pregăteam îndelung filmările, totuși, în momentul turnării, din cine știe ce motive de producție, trebuia să renunțăm la cîte ceva sau să ne grăbim și după aceea ne străduiam să reparăm ce se mai putea, conștienți că realizăm un lucru invalid. Turbam. De fapt, cam de aici s-a născut ideea de a face «pasul» sau «saltul» de la operatorie la regie. După ce a îndrăznit Dinu Tănase și am aflat că și Iosif Demian ar vrea să facă regie, am prins mai mult

curaj, Ion Bucheru mi-a propus să încep cu un film polițist. Mi-a convenit această propunere. Ca spectator, îmi plăceau foarte mult filmele polițiste. Ca posibil regizor, m-am gândit că filmul polițist, deși este un gen cu reguli bine stabilite, îți lasă totuși o mare libertate în interiorul lui. Vreau să spun că poți să nu te implici «sentimental», poți să lucrezi și «detașat» față de story. În plus, filmul polițist cere atmosferă, compoziții stranie, interesante, care îmi conveneau. Am ales, din vreo cinci-sprezece cărți ale lui Haralamb Zincă, «Moartea vine pe bandă de magnetofon», tocmai pentru că avea calități cinematografice: descrierea senzației de teamă și neliniște a unui om amenințat, dozarea și cîșterea tensiunii pînă la momentul de criză.

— Există în film o anume alternanță de tensiune și umor.

— Da, am dorit mult să realizez această alternanță între tensiune și umor. Nu am reușit decît în parte. La unele secvențe am renunțat în montaj, pentru că umorul lor mi s-a părut ostentativ. În alte secvențe, rămase în film, umorul trece neobservat. Este extrem de greu, în genere, să găsești măsura exactă, ca un amănunt de pe ecran să nu pară nici etalat și nici să nu treacă neobservat. După premieră, a doua zi, dacă s-ar fi putut, aș fi fost tentat să schimb pe alocuri montajul filmului.

— De atunci au trecut mai mulți ani.

— Într-adevăr, acum știu mai bine ce vreau.

— Ați putea să definiți ce înseamnă «un subiect bun»?

— Un «subiect bun» este în primul rînd un subiect care ți se potrivește. Sau, cel puțin, eu știu că unele lucruri nu pot să le fac. De exemplu: bănuiesc că nu pot să fac comedie. Comedie de situație, cred totuși că aș putea face. Horia Pătrașcu are acum un scenariu cu un subiect foarte simplu: cu doi băieți care s-au îndrăgostit de aceeași fată, într-o întreprindere, undeva, și de aici, o mulțime de gaguri. Mi-e foarte drag subiectul, pentru că mi s-a întîmplat și mie așa ceva. A durat cîteva luni de zile și nu eram doar doi, ci o întreagă clasă de băieți îndrăgostiți de aceeași fată. A fost o nebunie. Cînd mi-am dat seama cîtă căldură, cîtă simplitate omenească și cîtă bucurie cuprînde de fapt un asemenea subiect, mi-am zis: cred că aș putea să fac chiar comedie.

— Între timp, ați scris însă un scenariu dramatic: Ștefan Luchian.

— M-a emoționat întotdeauna drama acestui om: la 33 de ani a paralizat, dar a continuat să lucreze. Și m-a mai impresionat foarte mult vizita lui Enescu la Luchian, spre sfîrșitul acestuia — un fapt de mare omenie. În institut vroiam să-mi fac filmul de diplomă înfățișînd această vizită, însă am renunțat, pentru că un asemenea subiect trebuia foarte bine pregătît. Or, cinci minute cît ar fi avut filmul, era prea puțin și

Nicolae Mărgineanu: S-a născut în 1938, a absolvit Institutul de artă teatrală și cinematografică, secția operatorie, în 1969. A semnat imaginea următoarelor filme: Brigada diverse intră în acțiune (1970), BD în alertă (1971), BD la munte și la mare (1972), Explozia (1973), Frații Jderi (1974), Muntele ascuns (1975), Tănase Scatiu (1976), Profetul, aurul și ardelenii (1978). Debutează ca regizor în 1979, cu filmul Un om în Ioden — scenariu semnat împreună cu Haralamb Zincă, după cartea acestuia «Moartea vine pe bandă de magnetofon».

mi-a fost teamă să încerc. Dar ar fi trebuit să încep prin a spune că Luchian este pictorul pe care îl iubesc cel mai mult. Mai cred că tablourile lui ar putea sta în orice mare galerie de artă din lume. Deci, revin, e un proiect mai vechi. Am încercat să trezesc interesul unor scenariști, dar aceștia erau ocupați. Atunci am început să lucrez eu însumi și am scris la acest scenariu timp de doi ani de zile, cu întreruperi, bineînțeles. Datele biografice sînt respectate, «am inventat» foarte puțin, și cred că întîmplările «inventate» au existat probabil în viața lui Luchian — tulburătoare și plină de evenimente, cu uluitoare contraste de bucurie și avînt, de zbucium și disperare. Luchian ca om nu a cunoscut sentimentul deznădejzii și al tînguiri. Ca artist, a răbdat, a strîns din dinți și, peste suferința lui, s-a mulțumit să ne lase amintire niște flori.

— Povestiti-ne prima secvență

— Prima secvență este o cursă de velocipede. Luchian tînăr era un foarte mare sportiv. A cîștigat un concurs de velocipede pe distanța București-Giurgiu. Nimic din înfățișarea lui nu te face să te gîndești că va deveni infirm.

— Dar creația, condiția artistului?

— Despre viața și opera lui Luchian s-a scris foarte mult. Am pornit de la o mărturisire a lui Luchian: «Ochiul este fereastra sufletului, el este veșnic la pîndă, încercînd să pătrundă dincolo de aparența lucrurilor». Aparatul de filmat se va substitui artistului, va observa și va selecta ceea ce nu se poate spune prin cuvinte: materii, nuanțe, armonii, lumini. Filmul, ca formă, va fi o meditație plastică, se va exprima foarte mult prin compoziție, lumină, culoare. În spatele picturilor lui Luchian, dincolo de flori, de mahala, de sărăcie, este foarte multă poezie. Prin complexitatea experienței sale, prin legăturile pe care le-a avut cu diferiți oameni de artă și politici, cu personaje valoroase sau cu impostori odioși, biografia lui Luchian cere și o cuprindere a epocii, o analiză a ei, prin însăși conștiința artistului. Cînd scriam scenariul, mă gîndeam mereu: dacă aș fi avut un aparat de filmat, cînd trăia Luchian, și ar fi trebuit să fac un reportaj, cum l-aș fi făcut? Răspunsul este: în așa fel încît să fie un film despre un om viu și optimist, să ai ca spectator senzația că ești prezent lîngă el.



A avea sau a nu avea... Ioden
(George Constantin,
Florina Luican,
Tănase Cazimir)



despre debut la timpul său

Tudor Mărăscu:

Dragostea, subiect de film



— Ce gen de film este *Bună seara, Irina*, cu care debutati?

— E o poveste de dragoste. E un film despre opțiune și eroare, dacă ar fi să sintetizez. Eroarea e posibilă în orice fel de relații. În filmul meu, eroarea — minimă de altfel — este ca un unghi care se desface. Ea poate să devină majoră, adică să marcheze o existență întreagă, de pildă prin alegerea partenerului. Întii, deci, prin alegere. Apoi prin posibilul abandon care, la rîndul lui, poate să fie o eroare. În fine, printr-o revenire la poziția inițială, care iar poate fi o eroare. Pe scurt, în momentul cînd îți alegi omul din Marina comercială, trebuie să știi de la bun început care-i situația: plecări de opt luni de zile, o săptămînă pe țarm și tot așa toată viața. La un moment dat, eroina povestirii nu mai poate accepta situația asta și hotărăște să renunțe. Descoperă însă pe parcurs, că ceea ce ghicise

cu instinctul inițial, acum își poate explica rațional: anume, de ce a făcut această alegere. Și rămîne la ea. Nici nu știu dacă e un final fericit, de fapt. Nu este însă nici o resemnare. Filmul acestei povești de dragoste se termină așa cum începe.

— Deseori, în filmele noastre, raportul între dramă și melodramă este dezechilibrat în favoarea melodramei. Dar — semn bun — spectacolul dumneavoastră de la Teatrul Giulești «A cincea lebedă» propune un dozaj foarte fin între dramă și melodramă. Iar cheia decupajului pe care l-ați făcut pentru acest prim film este, cred eu, «spulberarea» acumulărilor melodramatice.

— Da, de care eu am oroare. În decupajul pe care l-am făcut — acum vorbesc de film — în momentul în care o scenă riscă să devină melodramatică — ba nu, sînt chiar puțin diabolic, adică împing lu-

crurile pînă în punctul de unde în mod normal începe melodrama — ei, și în momentul acela tai scurt. Sau intervin cu un element exterior care face zob șansa melodramei. Bunăoară, în scena finală de reconciliere. Se pleacă de la un moment de neînțelegere — el nu înțelege ce se întîmplă cu ea, ea se uită la el și în momentul acela el înțelege că explicațiile suplimentare sînt de prisos că, de fapt, e vorba de dragoste. În momentul în care el se îndreaptă spre ea, sună un deșteptător înspăimîntător. Am înlocuit apoi foarte multe explicații prin foarte multe tăceri mai semnificative decît vorbele: în momentele în care tăcerile trebuiau sparte și începeau explicații care frizau melodrama, am adus un element exterior — fie un personaj care trece și spune o vorbă, fie altul care se implică în cuplu — pentru a nu lăsa lucrurile «să curgă» în explicații. În afară de asta, îi am în distribuție pe Ștefan Iordache — care chiar dacă ar juca melodramă n-ar fi melodramatic și pe Valeria Seciu — care jucînd melodramă va avea întotdeauna o distanțare față de ceea ce joacă.

— Vorbiți-ne despre tăcerile filmului.

— El înțelege exact situația ei, ea înțelege situația lui. Niciunul nu poate să-i reproșeze celui alt ceva pe lumea asta. Ce să mai fie de zis? Cu o singură excepție: după o tăcere care durează și durează și durează, sparg scena într-un acces de furie cu totul ne la locul lui în aparență — dar care este rezultatul acestor tăceri, suma acestor tăceri. Și în momentul în care el ar începe să se explice și să spună «stai puțin, să așezăm lucrurile la locul lor» — vine un troleibuz cu niște cheflii, care exclamă: «Hei, ce fa-țeți, ha, ha, ha!»... Din nou secven-ța se intrerupe, pentru că totul este

Între dramă
și melodramă:
Valeria Seciu-Irina



Tudor Mărăscu: Anul nașterii: 1940. În 1970 a absolvit Institutul de artă teatrală și cinematografică, secția regia de teatru. Între 1970 și 1975 — regizor de teatru la Radioteleviziunea română. Din 1975, regizor la Teatrul Giulești. Dintr-o listă mai cuprinzătoare de spectacole, am selectat câteva: «Ondine» de Jean Giraudoux (tv—1972), «Întoarcerea tatălui risipitor» de I.D. Sîrbu (tv—1973), «Ape și stele» de Doru Moțoc (tv—1974), «Domnul Puntila și sluga sa Matti» de Bertold Brecht (Teatrul dramatic din Pitești — 1975), «Passacaglia» de Titus Popovici (tv—1977), «Descăpăținarea» de Alexandru Sever (Teatrul Giulești—1977), spectacol distins cu premiul I la Festivalul Național «Cîntarea României» — ediția I și premiul II pentru regie, «Noaptea păcălelilor» de Oliver Goldsmith (Teatrul Giulești — 1978), «A cincea lebadă» de Paul Everac (Teatrul Giulești — 1979).

Bărbatul de pe țârm, într-un film cu marinari: Emil Hossu



destul de clar. Ca să vă spun sincer, în acest film mă verific. Sigur, nu e ușor să te verifici pe 3 milioane de lei, banii statului. Dar, am întii un vot de încredere de la Ion Bucharu care m-a chemat să fac acest film (pînă acum, nici nu mi-am pus problema, n-am călcat pe la vreo casă de filme). După aceea, din partea lui Timotei Ursu care mi-a încredințat acest scenariu, e clar un al doilea vot de încredere, pentru care nu pot decît să-i mulțumesc, fiindcă mi-a oferit această șansă — un scenariu bun. Nu știu ce l-a determinat, fiind regizor putea să-l facă el.

— Ce credeți, în genere, despre scenariile filmelor noastre?

— Unul din păcatele lor este absența relațiilor semnificative între personaje. În schimb, cred că dramaturgia noastră importantă, actuală și de actualitate, jucată sau numai publicată, ar putea deveni, la cerere, sub un condei priceput, dramaturgie de film. Însă eu, personal, cu niște teribil de mici excepții — nu are rost să dau nume — n-am văzut în sălile de teatru regizori de film. Decît rar, rar, rar de tot. Or, comunicarea între disciplinele artistice e vitală. De exemplu, eu am făcut la televiziune o serie de emisiuni, cu piese de teatru filmate. Și care efectiv au avut de cîștigat prin filmare. Pentru că, din plecare, nu erau chiar perfecte. Filmul le-a ajutat foarte mult. Atunci gîndeam că a cîștigat «teatrul». Acum mă gîndesc că a cîștigat și filmul. Deci, categoric, se poate cîștiga.

Mariana IOAN



**Un vot de încredere:
Ștefan Iordache
în rolul principal**



înaintea debutului

Vocația la 19 ani



Aproape 150 de candidați în sesiunea din Iulie, dintre care 4 declarați reușiți, peste 170 concurenți în septembrie, cu 3 câștigători.

7 studenți în anul I regie de teatru, film și televiziune.

Iată, cel mai succint cu putință, bilanțul acestui asalt al șansei care s-a desfășurat la Institutul de artă teatrală și cinematografică «I.L. Caragiale».

Primă confruntare, mai mult sau mai puțin dramatică, cu un destin artistic ipotetic, acest examen de admitere ne apare nu ca un motiv nostalgic, pentru retrospectivă care vor veni mult mai târziu, ci ca o experiență revelatoare pentru cei în cauză, pentru cei care se pregătesc să dea aceleași probe și pentru cei care vor să descifreze, în nuce, ceva din legile scrise sau nescrise ale vocației artistice.

Prima imagine pe care ne-o propun cei 7 studenți din anul I regie, despre examenul de admitere pe care l-au câștigat — departe de ceea ce așteptăm prin tradiție în cazul unui institut de artă — este imaginea unei competiții sportive.

Examenul — o probă sportivă?

Mihai Diaconescu: Să încep eu, care am dat de două ori examen. Prima dată acum un an, când am căzut, dar ajungând până la ultima probă — trecusem ușor peste prima etapă și eram convins că știu totul foarte bine. Iar a doua oară — anul acesta, când mi se părea că tot ce făcusem la examen cu un an în urmă fusese foarte copilăros. Nu pentru că aș fi știut acum mult mai multe, deși înmagazinaseam poate înzecit, ci pentru că ceea ce învățasem avusese timp să se sedimenteze, să se clarifice. În afară de verificarea a ceea ce știi, examenul este o încercare a prezenței de spirit. Pentru că există un joc al hazardului și al emoției pe care tre-

buie să știi să-l stăpânești, să știi să convingi, să fii tu însuși, să-ți depășești emoția sau handicapurile, găsindu-ți și regăsindu-ți în fiecare moment suflul. Este ca o probă sportivă — examenul.

Virgil Vătă: Eu am dat examene în '75 și '77, când am căzut la ultimele probe, apoi în 1978, când am căzut de la prima probă eliminatorie, și mă bintuia gândul să renunț, resemnându-mă cu cineamatorismul. Dar tocmai cineamatorismul mi-a redat speranțele și puterea de a încerca din nou. Figurez din 1973 în scriptele cineclubului Casei de cultură a sindicatelor din Baia Mare, iar în anul acesta am făcut un film care a fost premiat în etapa pe țară a Festivalului «Cîntarea României». Din 1975, când am căzut prima dată la examenul de la I.A.T.C., am lucrat ca mecanic-auto, apoi ca instructor de teatru — colaborator, am făcut armata, m-am angajat ca șofer, apoi ca fotograf, până în anul acesta, când am bătut din nou la porțile institutului, pentru a patra oară și... mi s-a deschis.

Mircea Pîlîngău: Eu am dat în 1974, 1976, 1977, 1978 și 1979. Tin minte mai ales prima cădere, din 1974, când, proaspăt absolvent de liceu, am căzut la ultima probă. Am plecat imediat la armată, după care am lucrat doi ani la O.N.T., ca ghid, apoi am fost pe rînd pedagog, mecanic-instalator la un turn de apă, funcționar, magazioner.

— **Simpla repetare a unui rezultat, adică a unui eșec, nu vi s-a părut ca un verdict?**

— Nu, sigur însă că nu mi-a fost deloc ușor s-o iau mereu de la capăt. Dacă n-ar fi fost decît pentru că există o anumită mentalitate, un joc capricios al opiniiilor celor din jur, Lumea, de pildă, mă acuza de încăpăținare. După ce am intrat, mă felicită pentru perseverență. A-ceeași realitate, altfel definită. La început: — Ce cauți acolo? Ești un încăpăținat! Apoi: — Bravo, ai perseverat, felicitări!

— **S-ar părea deci că, în cursa artistică, aplauzele au o valoare relativă.**

Imaginea inițială, a competi-



Mihai Diaconescu:
o încercare a prezenței de spirit

ției sportive, se complică. Finalmente, compararea examenului artistic cu o probă sportivă, nu pare să reziste... examenului.

Examenul — o probă de crez

Virgil Vătă: La examen, la acest examen, pentru profesia de regizor, există cred ceva mai important de-

cît orice joc al hazardului și decît dispoziția subiectivă a momentului. Aș putea spune că am descoperit importanța acestui «ceva», a acestei necunoscute, tocmai anul acesta, cînd am reușit și cînd aveam totuși o stare sufletească dintre cele mai proaste. Eram «la pămînt». Mă așteptam la un eșec. Dar ceva din mine nu m-a înșelat, nu m-a părăsit. În anii trecuți, aproape de comparația cu competiția sportivă, credeam că moralul este lucrul cel mai important. Încercam să-mi «apînd creierii», făceam orice ca să-mi activez toate zonele din memorie, «ca să-mi meargă mintea brici». Ei, rezultatul n-a fost cel scontat. Experiența anului acesta m-a convins de contrariul, în sensul că, dacă ai ceva în tine, mai adînc, dacă ai anumite lucruri de spus, ele răsar la suprafață indiferent de dispoziția momentană. Ba, în plus, aș putea spune că o anume depresiune de moment îți poate deveni favorabilă, pentru că ceva necunoscut te proiectează apoi în cea mai inspirată dispoziție.

Anita Gîrbea: Cred că, în timpul unui examen ca acela pe care l-am dat noi, cel mai important lucru este menținerea forței interioare, tăria unui anume crez. Pentru că un eșec la un examen este recepționat, în mod subiectiv, așa cum recepționezi o înmormîntare. Țin minte că au fost zile în care pur și simplu, venind spre examen, strada și oamenii căpătau o cu totul altă înfățișare, din cauza tensiunii pe care o trăiam. Eu am dat două

examene în acest an: în vară și-n toamnă. La primul am căzut.

— **Încercarea a fost de scurtă durată.**

— Dar de o mare intensitate. A fost primul meu eșec pe care, la vîrsta de 19 ani, l-am simțit cu o acuitate neașteptată. Însă, după aceea a urmat o hotărîre, o hotărîre nebunească: știam că voi da de nenumărate ori pînă cînd voi reuși.

Profesorul clasei de regie anul I 1979-1980, conf. univ. Geo Salzeșcu, punctează oportun o primă concluzie a discuției.

Geo Salzeșcu: Nu e deloc ușor un eșec. Cu atît mai mult unul repetat. Ai avea destule motive să abandonezi și să te apuci de altă meserie. Dar cei de față, dacă n-au reușit din prima încercare, cum au reușit Alexandru Darie și Tudor Potra, au găsit resortul interior care le-a spus: — Mai încearcă odată, mai încearcă odată... E o stare de spirit importantă, mai ales pentru mai tîrziu, pentru viitorul regizor, cînd un scenariu al lui va fi în discuție și cînd el va trebui să spună: — Da, acest film vreau să-l fac! Scenariul ăsta vreau să-l impun! La ideea asta țin!

Proiectat hiperbolic pe ecranul interior al unei sensibilități aparte, examenul de admitere pentru o profesie artistică are în cazul fiecărei individualități un sens inedit. Cu atît mai mult, reușita nu poate fi automat un certificat de talent. Căutarea de sine a celui care este sau se vrea artist la uneori forme pe cît de

sincere pe atît de derutante și numai un pedagog de mare finețe va distinge, în această agitație, semnul autentic al vocației. Acolo unde el există.

Dar iată cum a continuat discuția noastră de la I.A.T.C.

Ce este viața?

Virgil Vătă: Eu vreau să afirm contrariul celor care au prezentat eșecul la examen ca o înmormîntare. Personal, după ce am căzut prima dată la examen m-am bucurat. M-am bucurat și cînd am căzut a doua oară. De ce? În liceu, contactul pe care îl ai cu viața este foarte restrîns. Cînd am căzut la examen, mi-am zis: — O să merg în armată, doi ani de zile am timp să mă afund pînă în gît în viață. O să fiu soldat, o să am contacte cu oameni foarte simpli și din toate categoriile sociale. După aceea o să intru în producție, o să lucrez, o să cunosc alți oameni simpli, care nu vor să fie regizori, care se mulțumesc și sînt fericiți doar prin ceea ce fac ei. Deci voi cunoaște o mare masă de oameni. Pentru mine cei patru ani n-au fost ani pierduți. Avînd aceste contacte cu oamenii, mai ales cu cei de vîrsta mea, am început să cunosc problemele tineretului. Actualmente, cea mai șocantă problemă, consider eu, este aceea a tinerilor care termină o școală profesională. Pentru ei, una din cele două mari încercări ale vieții (alegerea profesiei, cîștigarea unei plîni și căsătoria, deci viața familială), una din aceste probleme e rezolvată: au o meserie, urmează doar să avanseze, în timp.

Mircea Pîngău: Vreau să răspund colegului meu. Mi se pare mai înțîi puțin forțată afirmația că s-a bucurat cînd a căzut la examen. Eu cred că nu există nimeni care să se bucure într-o asemenea împrejurare.

Virgil Vătă: Am ținut un jurnal în acel timp. Se poate verifica ce-am spus.

Anita Gîrbea: Dar noi sîntem la o vîrstă cînd, chiar dacă unii au dat de mai multe ori examenul și au cîștigat ani de experiență în plus, n-avem nici un fel de justificări să vorbim despre viață în mod teizist și ultimativ. Viața este pentru noi tocmai ceea ce trebuie să cunoaștem, să înțelegem. De aceea aș vrea să-i aud pe colegii mei vorbind nu în reguli, ci exprimînd viața prin ei înșiși, prin ceea ce reprezintă, prin ceea ce gîndesc și descoperă personal.

Alexandru Darie: Este cît se poate de clar pentru noi toți că oricine vrea să exprime ceva își trage seva din viață. Dar «viața» nu poate fi redusă la dimensiunea unei lozinci. Nu sînt de acord că, trăind în liceu, nu cunoști viața. Viața este aceea pe care o ai, nu alta, este ritmul acela, chiar monoton, pe ca-

**Tudor Potra și Alexandru Darie:
cu toate antenele întinse**





Mircea Plângău:
există situații
limită
și în viața
pașnică

re-l trăiești. Dacă ești într-adevăr sensibilizat, dacă ești un om care te impresionează cu adevărat viața, poți să spui mult și despre liceu. Știu foarte bine că sînt opere mari, capitale, tocmai despre copilărie, despre adolescență, despre anii de liceu. Viața nu înseamnă numai profesia, folosirea timpului liber și rezolvarea problemelor curente de familie.

Iată-ne acum trecînd de la o întrebare fundamentală — ce e viața? — la alta de aceeași anvergură.

Ce este talentul?

Alexandru Dărie: Înainte de a da examen, m-am întrebat la un moment dat de ce vreau să candidez la regie. Nu cumva m-am agățat fără rost de o ambiție? M-am decis atunci să renunț la acest gînd și să nu mai scriu. Pentru că obișnuiam să scriu mici scenarii, să fac decupaje. N-am putut rezista, fără să scriu, mai mult de o săptămînă. A fost o săptămînă infernală.

— O anchetă fulger: Scrieți cu toții literatură? Vă interesează și alte practici artistice?

Tudor Potra: Am încercat și eu mici povestiri vizuale, punîndu-le pe hîrtie, tocmai pentru a crea o distanță între mine și ceea ce imagineam.

Mihai Diaconescu: Faptul că am trei cărți publicate, sub semnătura Anghel Mora, m-ar putea defini ca scriitor și pare-se că sînt. Am făcut și muzică, ca interpret în formații

profesioniste, de la țiteră la gitară. Mai fac din cînd în cînd gravură.

Virgil Vătă: Sînt recitator, scriu poezie, dar mai mult pentru mine, accidental m-am pomenit compozitor, fără să cunosc însă compo-nistica. Accidental!

Dan Mănescu: Eu scriu. Momentan — scenariu radiofonice pentru copii și tineret, de predilecție science-fiction. Pictez, de asemenea.

— Ce va atras totuși, atît de stăruitor spre regie?

— M-am gîndit că filmul reușește să înglobeze toate celelalte arte și să le dea o nouă dimensiune, într-un secol care dezvoltă din ce în ce mai mult proiecția vizuală. Am dat de șase ori examen la regie. Dar un timp pregătirea mea a avut o orientare greșită, în sensul că, de pildă, povestirea cu care m-am prezentat în vară, cînd am căzut, pornea de la o altă povestire, preexistentă în legendele Ardealului.

Din nou, intervenția profesorului Geo Saizescu este oportună.

Geo Saizescu: Să fie mai clar. Li se cere candidaților să imagineze ad-hoc o povestire, pornind — la prima probă — de la trei cuvinte — două concrete și unul abstract — iar la ultima probă pornind de la un singur cuvînt. Scopul e de a verifica, la examen, posibilitățile con-



Anita Gîrbea:
convenția
e un pericol

curentului de a inventa, de a crea în mod original, în așa fel încât pe fișele examinatorilor să nu apară însemnări precum «de împrumut», «livresc», «impersonal».

Anita Gîrbea: Toți scriem, toți simțim preocupări de muzică. Dar important este să n-o facem cu jumătăți de măsură. Adică eu simt o chemare exactă și totul converge pentru mine spre regie. Nu-mi surîde ideea că aș putea spune vreodată, de pildă: — Sînt pictoriță! Pentru că nu vreau să fiu decît regizoare și sînt convinsă că stă în condiția umană de a nu reuși la nivelul maxim în mai multe domenii.

Alexandru Darie: Eu cu asta nu sînt de acord.

Mihai Diaconescu: Aș da doar două exemple recente și foarte la-ndemină: Sușin a fost un mare scriitor, un mare actor și un mare cineașt. Actorul Mircea Diaconu e și el un scriitor foarte bun.

Anita Gîrbea: Eu vorbeam despre jumătățile de măsură. În preocupările oricărui dintre noi poate să intre și pictura și muzica și scrisul. Dar cred că fiecare trebuie să știe cam ce anume poate reuși maximum. Este o condiție pentru un artist, să știe ce anume îl reprezintă integral.

— **O nouă anchetă fulger: Ce aspecte ale existenței, ale vieții sociale, vă incită mai mult interesul?**

Alexandru Darie: Pe mine mă preocupă, cercetînd relațiile dintre oameni, cazul unor indivizi care în aparență au raporturi de amicitie, și de fapt nu-și spun nimic, niciodată, nu reușesc să treacă pragul de la nesinceritate la sinceritate.

Tudor Potra: În măsura în care sînt de acord cu Virgil Vîță, în sensul că liceul e un fel de incubator, mă interesează șocul pe care-l simte tînrul scos din această lume organizată, ordonată, cînd iese în lumea largă, în care regulile nu mai funcționează ca pe hîrtie și totul devine mai nuanțat, mai complicat. Dar cred că în perioada aceasta de formare, mai important decît interesul pentru un anumit aspect al vieții ar fi o curiozitate deschisă spre toate laturile vieții. Trebuie să fim cu toți porii deschiși, cu toate antenele întinse, sensibile la orice fel de stimul.

Anita Gîrbea: Tudor a spus, cred, un lucru foarte important și foarte adevărat. În ceea ce mă privește, mi se pare că unul din aspectele cele mai importante pentru evoluția unei societăți este condiția omului care se manifestă în mod sincer, a omului care există ca o identitate, în raport cu tot ce este convențional. Convenția, ca un pericol social, ar fi o temă pe care aș vrea s-o tratez eseistic — într-un gen de teatru eseistic, sau de film eseistic — iar idealul meu ar fi ca această opțiune să nu rămînă doar a unei etape, să nu rămînă doar a vîrstei de 19 ani.

Mihai Diaconescu: Eu aș vrea să fac filme din acelea de la care



Dan Mănescu și Virgil Vîță: viața nu trebuie «redușă»

ieșind privești viața din jur cu ochii filmului pe care l-ai văzut. Mă gîndesc la faptul că, în viața de zi cu zi, fiecare om duce un fel de luptă surdă cu sistemele de gîndire, cu micile preocupări existențiale în spațele cărora se ascund marile probleme ale vieții, dimensiunea ei tragică, dar și șansa unei bucurii, care se naște chiar din confruntarea acestor două perspective.

Dan Mănescu: Prin 1965, în parcurile și grădinile Bucureștiului, mai existau fluturi — coada rîndunicilor, ochi de păun, fluturile de varză. Acum nu mai există. Nicăieri, nici măcar în parcurile de la munte, la Sinaia sau Predeal. În viața lor de toate zilele, oamenii nu remarcă dispariția acestor fluturi, dar implicațiile pe care ar putea să le aibă această modificare asupra vieții individului sînt nebănuite. Mă preocupă, deci, mutațiile care se produc în cadrul marelui mecanism al existenței, pornind de la cele mai mici elemente, pînă la configurațiile stabile de mari dimensiuni — omul, viața socială, dîncolo de eul intim.

Mircea Pîlîngău: Pe mine m-ar interesa situațiile-limită din viața oamenilor, dar nu în sensul cataclismelor sau al confruntărilor «pe viață și pe moarte». Există situații limită și în viața pașnică. Iată, de pildă, o secvență urmărită de mine

în realitate: într-o cofetărie intră o fetiță cu un coș de flori, în care are și un pisoi. Vinde cîteva flori și iese. Alături e un magazin alimentar, de unde cumpără pline și parizer. Își face un sandvici și începe să-l consume: o bucată pentru ea, o bucată pentru pisoi, o bucată pentru ea, o bucată pentru pisoi. Mie mi s-a părut că în momentul acela fetița începuse să cunoască viața.

Epilog despre cuvintele mari

Alexandru Darie: Eu aș vrea să adresez o rugămintă, în special tovarășului profesor Saizescu. Să aibă grijă de noi. — și mă includ și pe mine în această dorință — să ne ferim de tendința spre generalizări de suprafață. Sper ca la ieșirea din institut să învăț să uit vorbele mari și să mă preocup mai mult de lucrurile concrete.

Anita Gîrbea: Cred că, în momentul de față, indiferent cum ar suna cuvintele noastre, ele nu sînt «cuvinte mari» pînă în momentul cînd nu le verificăm prin ceea ce vom realiza. Să le lăsăm deci să sune, să nu ne temem de ele. Nu sînt prea mari. Sînt poate, dimpotrivă, plate pentru că n-au prins încă trup.

Valerian SAVA



Debutul și condiția capodoperei

În cinematograful nu există copii minune, ca în muzică ori poezie, tinerețea acestor arte devenind în foarte multe cazuri din avantaj, handicap. Aparent, într-o artă tină, stau la îndemână creatorului îndrăzneț și perspicace zeci de drumuri încă nestrăbătute, posibilități de expresie inedite, terenuri încă nedefrișate, pline cu sensuri și configurații nemălîntîlnite. Nu numai aparent, dar și în realitate aceste lucruri există, numai că modalitatea de a le obține se dovedește cu mult mai complicată decît pare la prima vedere. Asemeni cu un basm, pînă la comora mult visată în calea artistului, se ridică obstacole și capcane din cele mai diferite și viclene. Poate de aceea cazurile în care ele sînt înfrînte din prima lovitură sînt rare și greu de categorisit.

Pentru începător, filmul este o lume pentru a cărei cucerire nu întotdeauna talentul este suficient. Există trepte care nu pot fi sărite, de îndemînare tehnică și organizatorică, făcînd drumul de la idee la materializarea ei, o aventură plină de riscuri, o încercare din cele mai dificile. A veni cu ceva nou într-o artă ea însăși atît de nouă, în cît nu întotdeauna știe prea bine ce vrea și încotro s-o apuce, este o încercare peste care puțini reușesc să treacă. Prima greutate ar sta tocmai în farmecul și frumusețea acestei arte. Ele acționează asupra artistului cu efectul unui tranchilizant din cele mai puternice. Nu poți depăși o realitate pe care nu o privești critic, sever, de care nu te poți detașa. Această absolută necesară nemulțumire, pe care artistul trebuie s-o manifeste față de momentul prezent al artei pe care o slujește, este cu atît mai greu de minuit de cineva care abia încearcă să devină cineast. Într-un fel, debutantul care



Ochiul pe care un bisturiu îl taie calm, iată o imagine poate la fel de celebră ca și întreaga operă care îi va urma. Pentru Luis Buñuel, acest prim cadru din **Ciinele andaluz** reprezintă pasul șoc, calea prin care el ca artist și întreaga lume pe care o poartă în sine pătrunde în lumea cinematografului. Este un debut miraculos, înlesnit poate și de nebunia anilor în care se petrece, de moda și teoriile aceluia timp. **Ciinele andaluz** devine instantaneu un film clasic al suprarealismului, dar semnificația lui pentru cinematograful depășește, de fapt, acest statut.

De la primul film, de la primul cadru

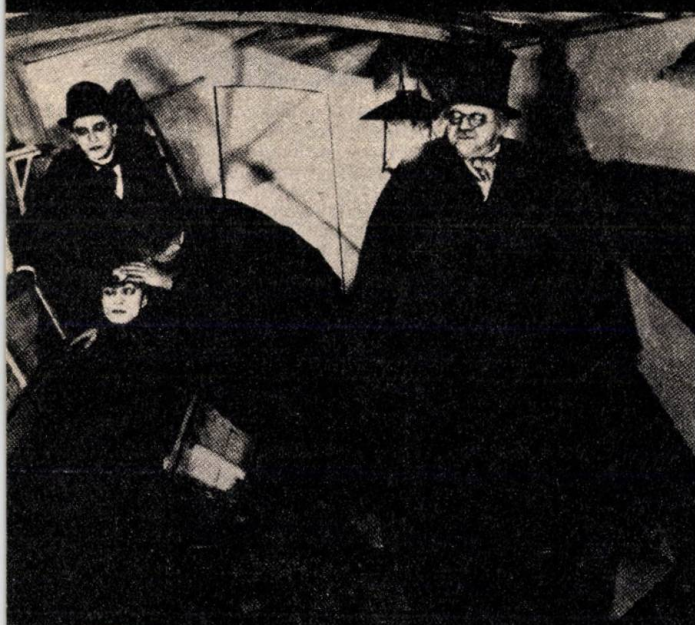
Dincolo de un anume program, de o anume doctrină estetică radicală, filmul lui Buñuel introduce în cinematograful un tip nou de expresie,

redimensionează imaginea filmică în așa fel încît ea să poată cuprinde și să reflecte lumea înconjurătoare dintr-un unghi nou. Violența stărilor limită, analiza crudă a unei realități care, sub o poșhiză subtilă, își dovedește paupertatea, sînt lucruri inedite, bunuri cîștigate odată cu debutul tînărului cineast iberic. Prin Buñuel, cruzimea trece de stadiul descriptiv al naturalismului moralizant, de livrescul filmelor de groază, de exhibiționismul unui suprarealism de paradă, ajungînd la stadiul de unealtă estetică, prin care realitatea poate fi radiografiată în adîncime, și aceasta, trebuie subliniat, de la primul film, ba chiar de la primul cadru.

Isprava lui Buñuel este însă o excepție de la regulă. Debutul cinematografului, indiferent de publicitatea și de valorile pe care moda le stîrnește în jurul unor prime opere «de excepție» se dovedește a fi un moment cu mult mai delicat și mai dificil decît am fi înclinați să credem.

Debutul, teritoriu privilegiat al inovației:
Cabinetul doctorului Caligari al lui Robert Wiene

O excepție: capodopera la 25 de ani
(Cetățeanul Kane al lui Orson Welles)



reușește din prima operă să impună ceva nou în filme vine către cinematograful, dar în același timp aduce cinematograful la sine. Acest nou diferă în principiu de cel pe care îl obține cineastul cu experiență, ale cărui cuceriri de limbaj ori conținut vin în urma explorării, și într-un fel a epuizării unor structuri deja existente. Debutantul deschide drumuri, experiențele le adâncește.

Marii autori nu se grăbesc

Această exterioritate a inovației filmice era evidentă și frecventă în primii ani de existență a cinematografului. Chiar eșuate, marile tentative de înnoire s-au dovedit extrem de fructuoase. Dacă după «Cinéma d'art» teatrul renunță la film, ca suport suplimentar al existenței sale, cinematograful rămâne cu actorul, ca element esențial al drumului său de acum încolo. Chiar dacă artele plastice, mai ales prin curentele de avangardă, încearcă să uzeze de film ca mijloc de expresie proprie, cinematograful obține din acest eșec scenografia. Expresionismul lui Murnau, Lang, Wiene, ducând în linie dreaptă la Kammer-spiel, însumează experiența estetică și plastică a decorului, machiajului, simbolismului dramaturgic, în condițiile unei reprezentări superioare în fidelitate și sensuri a universului social înconjurător. **Cabinetul doctorului Caligari** al lui Wiene ori **Moartea obosită** al lui Lang sînt filme de debutanți.

Acest flux de inovație exterioară avea însă firesc să se diminueze o dată cu trecerea vremii. Complexitatea și autonomia limbajului filmic cresc, sunetul și mai apoi culoarea îl despart ulterior de imixtiunile insolite, experiențele rămînd să se facă de acum încolo pe un teritoriu

strict cinematografic. Importanța culturală și socială a filmului atîrnă tot mai greu, impactul direct cu civilizația secolului fiind de acum în-colo factorul principal al evoluției estetice prin care trece cinematograful contemporan. Pentru un debutant, devine de aceea din ce în ce mai puțin probabil să reușească o revoluție. Opera sa construiește prin adăugări și experiențe treptate. Marile creatori nu se grăbesc. Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, Losey își croiesc drum spre operele capitale cu migală și răbdare. În-suși Buñuel trece printr-o perioadă mediocră, între **Los Olvidados** (1950) și **Nazarin** (1959), pentru a-și găsi marile sufluri artistice la vîrsta senectuții, cu **Viridiana**, **Îngerul exterminator** și cele care urmează.

Exemplul cel mai paradoxal îl constituie însă Welles. Acesta izbu-tește să realizeze **Cetățeanul Kane**, una din puținele opere perfecte pe care istoria filmului le are la dispoziție, la 25 de ani și după o experiență artistică care cuprindea numai emisiunea radiofonică prin care izbutise să sperie America cu invazia martienilor. ... **Kane** este orice, nu-mai filmul unui debutant, nu. În primul rînd, principala forță și calitate stilistică a acestui film este rafinamentul. O știință a nuanțelor dusă pînă la extrem este tot ce poate fi mai îndepărtat ca imagine de un debutant.

Lui Visconti, singurul dintre cineaștii europeni care se poate compara cu Welles pe acest teritoriu al rafinamentului de limbaj și mise-en-scenă, i-au trebuit o bună ucenicie pe lîngă Renoir și două decenii de carieră pentru a ajunge la **Ghepardul**. Debutul lui Visconti, **Obsesie**, anunță, **La terra trema** confirmă, experiența neorealistă a firmă un mare cineast, dar pragul

capodoperei este trecut abia tîrziu cu **Rocco...** și **Ghepardul**.

La Welles, drumule invers. **Splendoarea Ambersonilor** întoarce rafinamentul împotriva propriului creator, filmul polițist **Lady of Shanghai** duce stilul welles-ian către sofisticărie, pentru ca mai apoi Shakespeare să-l atragă într-un univers din care nu a mai reușit să se rupă. Nu pentru că ecranizările sale după opera lui Shakespeare nu ar fi filme importante, ci pentru că e imposibil să cauți viitorul unei arte în experiența majoră și îndepărtată a alteia. Cottoanele castelului Kafkian și su-fletului macbethian n-au fost pentru Welles locul potrivit pentru a duce înainte arta filmului. **Kane** este prin aceasta o excepție, chiar și în cadrul operei wellesiene, prin implicarea socială directă, brutală, am spune. Relațiile dramaturgice și plastice își corespund într-un raport aproape matematic.

Capodopera la 25 de ani

Kane este un film baroc, realizat însă cu siguranță de meșteșugar clasic. Corespondența dintre diferitele planuri ale structurii operei este de o claritate și o precizie uimitoare. Spațiul însuși parcă apare din povestire, dinde pe ceea ce se petrece ca acțiune în film. Tribulațiile de conștiință ale unui mare magnat al presei trec ca semnifica-ție dincolo de sensul unei fabule alegorice moralizatoare, reușind toc-mai datorită multitudinii de planuri în care este construită istoria să-și realizeze o cosmicitate aparte, cu bătaia mult mai generală. **Cetățeanul Kane** este realizat într-o conjunctură fastă, una din puținele pe care le-a avut la dispoziție cinema-tograful. Un talent uriaș — Welles — neperimat, dar și deplin stăpîn pe

Debutul e mai ales o confesiune: Hiroshima, dragostea mea de Alain Resnais (cu Emmanuelle Riva)

Debutul ca operă singulară: Cuțitul în apă de Roman Polanski



sine, un buget nelimitat, un operator perfect — Gregg Toland — care putea să filmeze orice îi cereai și chiar ceva în plus, o echipă de profesioniști — actori și tehnicieni — de la excelent în sus.

În acest context, amănuntul că **Cetățeanul Kane** este film de debut dispăre ca fiind nesemnificativ. Ca orice capodoperă, **Kane** mai degrabă închide decât deschide perspective. El reușește să fie o demonstrație de forță a valorii estetice, culturale și sociale pe care o poate atinge filmul, dar ca modalitate de expresie, noutățile aduse de film sînt tocmai de categoria adîncirii și diversificării unor structuri stilistice deja existente. Chiar și celebra mise-en-scenă în adîncime, Welles o perfecționează, în nici un caz nu o descoperă. Influența acestui film asupra cineaștilor care îi urmează este, desigur, foarte mare, dar ea se exercită mai ales la nivelul valorii. Este vorba de o prezență culturală determinantă. **Kane** e un film de la care se pot învăța o mulțime de lucruri dintre care nu cel din urmă este acela că nu poate fi repetat ca experiență. Unicitatea operei este condiționată și de unicitatea drumului. Opera poate fi admirată, dar nu și urmată.

Pentru a regăsi debuturi cu adevărat innoitoare, trebuie să avansăm mult în timp, pînă la pragul deceniului șapte, atunci cînd cinematograful contemporan reîncepe cu vajnică asiduitate să caute un chip propriu, care să-l ferească de a copia inutil trecutul. În anii '60, lumea era alta decît în '30, atunci cînd se terminase practic punerea bazelor limbajelor filmice ale cinema-ului sonor. Pentru adevărurile noi ce trebuiau exprimate era nevoie de mo-

dalități de expresie de asemenea. Întotdeauna însă acest soi de căutare se face cu sacrificiul unui anume echilibru intern al operei. Cineastul novator plătește tribut acestei îndrăzneli, opera sa fiind de multe ori marcată de excesele sau eșecurile goanei după nou.

Godard poate fi în acest caz exemplul cel mai elocvent. **A bout du souffle** este un film important, dar nu și un film mare. Cu această peliculă și cu cele care îi vor urma, Godard face efortul uriaș de a regîndi termenii de bază ai limbajului filmic, de a-i adapta unui timp și unor condiții radical schimbate. **A bout du souffle** este un film manifest, în care un ochi atent observă polemica teoretică strecurată cu fiecare tăietură de montaj, demonstrația că se poate și așa, nu numai în stil clasic, în fiecare fel de cadraj, ambiția de a nu semăna în fiecare structură a unei noi secvențe. Povestea în întregul ei rămîne însă simplă, și asta e și bine dar și rău. Rău pentru că polifonia formei nu e acoperită de un mesaj de greutate. Senzația unui gol de infrastructură, a unui schematism al sensului apăsă asupra valorii cineaștilor, deși Godard posedă acea personalitate creatoare care să-l facă să depășească aceste obstacole.

Alături de el, Truffaut și Resnais reușesc în același an — 1959, două filme evenimente: **Cele patru sute de lovituri** și **Hirosima, mon amour**. Ambele debuturi în lung metraj. Ele impun, alături de **A bout du souffle**, noul val francez, ca expresie filmică majoră a timpului.

Ambiția de a nu se asemena

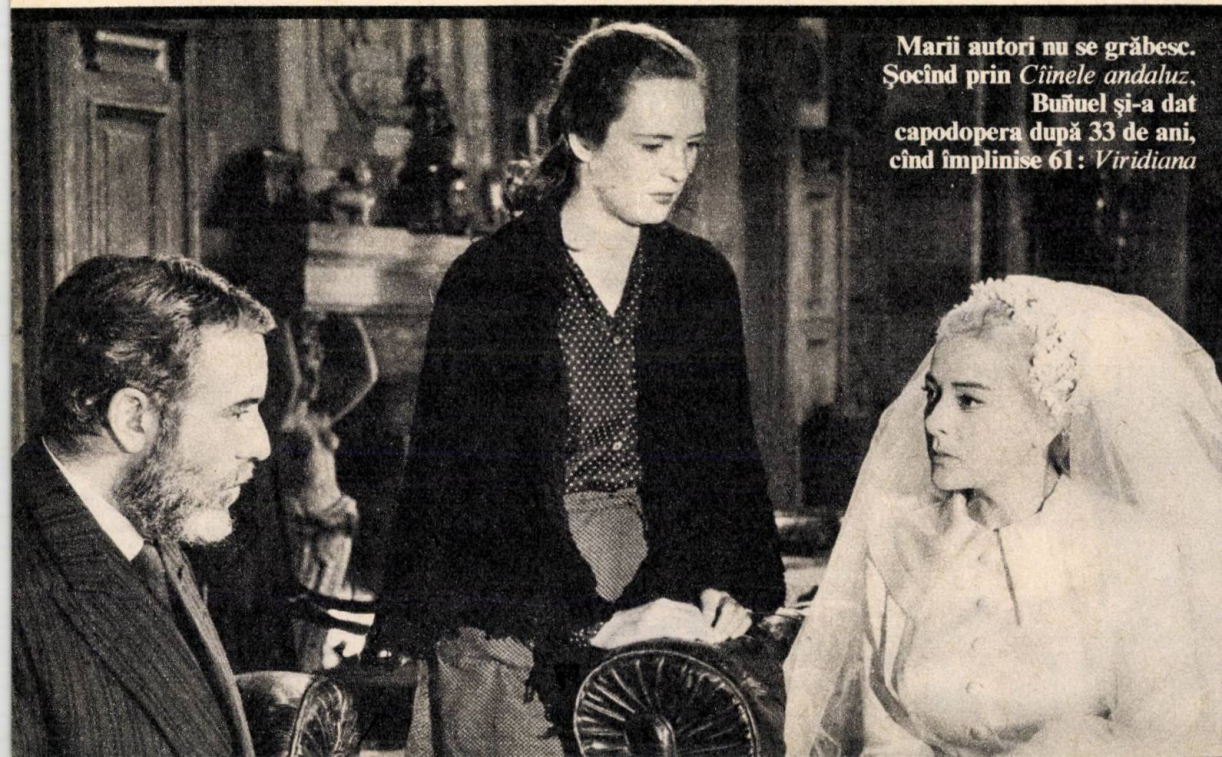
Truffaut merge către decantarea

limbajului filmic într-o zonă a sincerității și grației, în consonanță cu universul adolescentului care este eroul filmului. Totuși Truffaut este cineastul care plătește tribut dragostei sale excesive pentru film. Plăcerea de a produce cinema depășește uneori rigoarea și aerul de minune pe care însuși creatorul nu se mai satură s-o admire răzbate din întreaga sa operă. E drept, acest fel neobișnuit de slăbiciune îl duce către un film de o puritate excepțională: **Julies et Jim**, cel care va servi de model altor două debuturi franceze de prestigiu: Claude Lelouch cu **Un bărbat și o femeie** și Roberto Enrico cu **Aventurierii**.

La Resnais, inovarea și renovarea limbajului filmic își găsesc un corespondent aproape perfect în tema din **Hiroshima** și mai ales în modalitatea de abordare. Resnais este un mare cineast al dimensiunii timpului. Aici, ca și în vîltoarele **Anul trecut la Marienbad** ori **Te iubesc, te iubesc**, dimensiunea temporală este cea care determină structura internă a operei, realizînd fuziunea miraculoasă dintre un limbaj formal, cu simboluri și arhitecturi hieratice și mesajul uman plin de emoție al conținutului. Această antropomorfizare a spațiului și timpului în jurul sentimentului central al întregii opere a lui Resnais: iubirea este marca și secretul cel mai de seamă al cineaștilor. Abisurile sufletului contemporan își găsesc astfel artiștii capabili nu numai să le descrie, dar să le materializeze în structuri estetice fidele în sens și morală.

Tot filme cu greutate pentru configurația modernă a cinematografului vor reuși doi ani mai tîrziu debutanții Roman Polanski și Andrei Tarkovski.

Marii autori nu se grăbesc.
Șocînd prin *Cîinele andaluz*,
Buñuel și-a dat
capodopera după 33 de ani,
cînd împlinise 61: *Viridiana*





**Debutul ca moment
de conștiință:
Copilăria lui Ivan
de Andrei Tarkovski**

În *Cuțitul în apă*, economia de mijloace devine o superbă demonstrație de forță a expresiei filmice. Cu trei personaje, pe un loc de filmare de ordinul citorva metri pătrați, Polanski asediază nemilos caracterele, străbate întortocheatele unghere ale unor conștiințe ascunse, pentru a ajunge la un adevăr de generală valabilitate. Opera este singulară, Polanski preferând în continuare insolitul unor experiențe în filmul de groază și polițist, care vor face ca măiestria să i se macine în gol, cu minime performanțe artistice.

Eternul miraj: viața

Andrei Tarkovski reușește un film de război cu forță de document. *Copilăria lui Ivan* completează tabloul moral al celei mai mari încercări prin care a trecut omenirea: al doilea război mondial. Ivan este un personaj simbol. Destinul și adevărul pe care-l ascunde sînt exprimate într-o operă în care rigoarea creatoare trece cu încetul către tragic. Și totuși *Copilăria lui Ivan*, cu toate meritele sale de excepție, nu este decît filmul semnal al unui cineast mare, trambulina către capodopera care este *Rubliov*.

De subliniat încă odată că acest caracter îl au numeroase filme de debut ale unor mari cinești: fără să strălucească, ele conțin în nuce toate calitățile viitoarelor mari filme: astfel *Greva* nu este decît anunțul lui *Potemkin*, acest film cu care cinematograful debutează în rangul marilor valori artistice din toate timpurile și spațiile. *Cronica de un amore* include acele structuri, acum discrete și abia vizibile, care vor face din Antonioni marelui cineast al deceniului șapte, *Generație* pregătește *Canalul* și *Cenușă și diamant* — filme care îi vor urma

imediat, impunîndu-l pe Wajda, între marii cinești ai lumii.

După cum se vede, valoarea debutului, indiferent de calitățile celui care debutează, este marcată de cele mai multe ori de partea de inițiere a creatorului într-un univers în care pătrunde înțila dată cu tot ce are: bun și rău. Spuneam mai devreme că filmul ca artă depinde de unele și adevărurile pe care artistul le are la îndemînă pentru a se exprima. Or acestea, pentru a fi folosite la maxima lor potență, trebuie să aibă alături o experiență de lucru, singura capabilă să ofere acea înțelepciune și măsură care dă

operei echilibrul fast al valorii intrinsece.

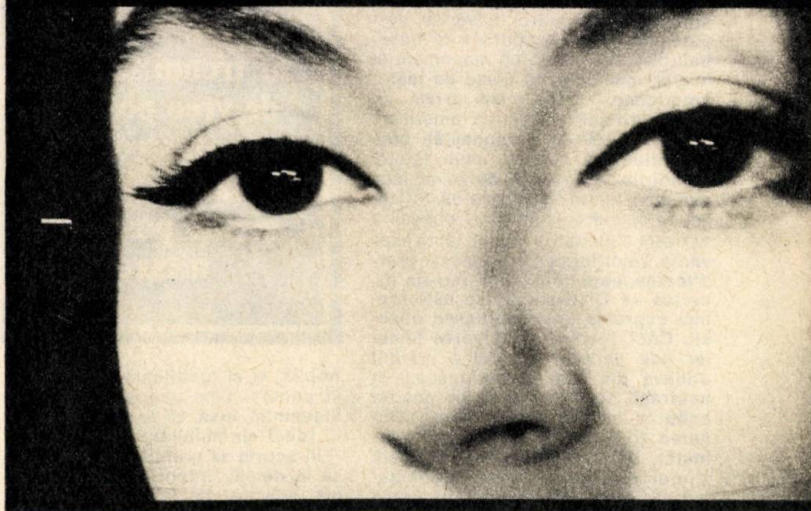
Cineastul tânăr este dornic de cele mai multe ori să uimească, orimarea artă preferă «meraviglie-iei» de sorginte manieristă expresia calmă și profundă, structurile de complexitate semantică care nu sînt încărcate artificial, care nu ascund tururi de forță pur demonstrative.

Unui debutant îi este foarte greu să renunțe la sine pentru a lăsa locul lumii pe care vrea s-o exprime. Această modestie a esențelor este în general o calitate a maturității. Iată de ce cred că, în principiu, istoria cinematografului va continua să înregistreze tot mai puține opere de debut atotînovoitoare, aceasta ca dovadă a maturității către care se îndreaptă, încet dar sigur, imensul angrenaj industrial, financiar, social, estetic și cultural pe care îl denumim în mod generic cinematograful.

Cea de a șaptea artă, ea însăși debutantă în zorii acestui secol, își strînge rîndurile pentru a putea rămîne aceeași reprezentantă, posedînd forța de conștientizare necesară unui fenomen cultural major, așa cum se dorește. Roțile acestui mecanism evolutiv continuă să înăinteze, însă pentru a le pune în mișcare este nevoie de o aprofundare și o înțelegere tot mai complexe. Drumul artistic, mai greu, nu este prin acesta mai puțin ispititor de parcurs. La capătul lui se află în fapt eternul miraj al creatorului, viața, ale cărei secrete încearcă să le descopere și să le exprime în formele mereu mișcătoare ale unei arte aflată ea însăși în centrul acestui mare balans dintre iluzie și realitate, dintre adevăr și minciună, dintre superficial și esență.

Dan STOICA

Debutul sau revelația umanității: *Un bărbat și o femeie* de Claude Lelouch (cu Anouk Aimée)





La Giuria che ha scelto i film:
 Billard (Francia) • Freddy Buache (Svizzera) • Ugo Casiraghi (Italia)
 Dimitriev (U.R.S.S.) • Lotte Eisner (Francia) • Adolfo Ferrero
 (Italia) • David Francis (Gran Bretagna) • Giovanni
 (Italia) • Ulrich Gregor (Germania Fed.) • Tullio Kezich (Italia)
 Leyda (U.S.A.) • Marcel Martin (Francia) • David Meeker
 (Francia) • Lino Micciché (Italia) • Morando Morandini (Italia)
 Muñoz-Suay (Spagna) • David Robinson (Gran Bretagna)
 Andrew Sarris (U.S.A.) • Ilya Waisfeld (U.R.S.S.)

Fernando Di Giammatteo
100 FILM DA SALVARE
 secondo la classifica di una Giuria internazionale



Fernando Di Giammatteo

100 FILM DA SALVARE

secondo la classifica di una Giuria internazionale

cartea de film

100 de filme de salvat



Intr-adevăr, după cum spune și Fernando Di Giammatteo, autorul acestei elegante apariții editoriale — **100 film da salvare**, Milano Mondadori, 1978

— este imposibil să scapi de nevoia clasificării. De la echipele de fotbal la opurile filozofice, de la automobile la veșminte, totul este supus etichetării: «cel mai» sau «cea mai». Este și acesta un fel de sport, care a devenit, ca orice joc cu reguli simple și miză mare, universal, deși pare a fi la fel de «național» ca baseball-ul. Căci există un clasament al «celor mai bune 10 piese de teatru americane», după cum există un altul, întocmit tot de un american, al «celor 100 de personalități care au influențat cel mai mult istoria omenirii». Și, atunci, de ce ar face excepție filmul? Mai ales că, în fața vechii și mereu reînnoite obsesii a «crizei» cinematografului, febra «salvării» valorilor certe, ori măcar «certificate», este constantă. Intr-un fel, cartea lui Di Giammatteo este tocmai expresia unei asemenea obsesii. Căci, invitând la alegerea filmelor «de salvat», autorul a pierdut undeva din vedere că, adesea, în naufragii se întâmplă să fie puși la adăpost cei mai slabi, din convingerea (din păcate, nu rareori infirmată) că cel puternic «se ajută singur». Evident, această constatare nu se aplică integral aici, ideea de a oferi o selecție reprezentativă, istoric și geografic fiind nu numai

Istoria cinematografului mondial în 100 de titluri și 13 trepte: filmele care ar trebui salvate de vreo posibilă catastrofă sau de la o și mai posibilă uitare

nobilă, ci și justificată și, mai ales, în general bine acoperită. Asta nu înseamnă, însă, că ea este și... ideală (decă «infallibilă»).

În scurta sa prefață, autorul explică în detaliu intențiile și metodologia care au stat la baza clasamentului. Astfel, spune el, spre deosebire de o tentativă asemănătoare,

pusă în practică în 1958, cu ocazia Expoziției Internaționale de la Bruxelles, când 117 critici de film au fost invitați să indice, din 50 de filme, o «duzină de aur», pentru alcătuirea acestei «piramide» au fost solicitați doar 19 critici, proveniți din 8 țări, care să aleagă, din 8 țări, care să aleagă, din întregul tezaur al cinematografului mondial, o sută de titluri. În felul acesta, sună argumentul, vom obține o perspectivă mai amplă și, totodată, mai coerentă, asupra domeniului supus «viviției». Ceea ce nu lămurește însă autorul este criteriul care a condus la alegerea acestor critici, și nu a altora, venind din aceste țări și nu din altele. Iată lista lor: Pierre Billard (Franța), Freddy Buache (Elveția), Ugo Casiraghi (Italia), Vladimir Dimitriev (U.R.S.S.), Lotte Eisner (Franța), Adolfo Ferrero (Italia), David Francis (Marea Britanie), Giovanni Grazzini (Italia), Ulrich Gregor (R.F.G.), Tullio Kezich (Italia), Jay Leyda (S.U.A.), Marcel Martin (Franța), David Meeker (Marea Britanie), Lino Micciché (Italia), Morando Morandini (Italia), Ilya Waisfeld (U.R.S.S.).

Privind numele «judecătorilor», observăm cu ușurință că, în majoritate, ei au fost recrutați din categoria istoricilor de film; și faptul se reflectă, cât se poate de clar, în preferințele exprimate. Fără a fi, desigur, un păcat capital, acest lucru imprimă un caracter întrucâtva muzeistic clasamentului.

Așa se explică, cred, că Luchino Visconti, de pildă, apare aici reprezentat doar de primele sale două filme (**Obsesia și Pământul se cutremură**), indiscutabil capodopere, dar care nu știu dacă, la o adică, ar trebui salvate înainte de — să zicem — **Moarte la Veneția**, care nu figurează nici măcar printre primele 27 de filme «excluse» (căci există și un box-office al celor rămași pe dinafară!). După cum, cu tot respectul datorat tradiției, ar fi oare de salvat **Docurile New York**

ului de Joseph von Sternberg, și de «aruncat» peste bord **Sărmanii flăcăi** al lui Miciș Jancsó? Și nelămuririle nu se opresc aici. Bunăoară, numele lui Luis Buñuel, apare, în clasamentul «celor 10», de 6 ori! Se poate spune oare, că Buñuel este un regizor «mai mare» decât Ingmar Bergman sau Michelangelo Antonioni, care figurează cu câte un singur film? Ori, măcar, că al său **L'âge d'or**, «distins» cu 10 voturi, este «mai bun» decât **Nunta** de Andrzej Wajda, care n-a căpătat nici o bilă albă? Desigur, e o problemă cel puțin discutabilă.

Nu mai puțin adevărat este însă că, întotdeauna, clasamentele de orice fel au suscitât, dacă nu umori negre, măcar perfide surprinderi «obiectiviste» și contraclasamente polemice care, la rîndul lor, au stîrnit nemulțumiri ș.a.m.d. Lucru de care Di Giammatteo este, de altfel,

conștient, atunci cînd invită cititorii la dezbaterile clasificării propuse de juriu. În același timp, trebuie să-i dăm și autorului... ce-i al lui. Adică să recunoaștem că sistemul de selecție imaginat de el are marea calitate de a nu supune un produs artistic aceluiași regim opțional care guvernează încoronarea vreunei zîmbitoare «Miss Univers»; cel mai bun film a fost proclamat cel care a întrunit unanimitatea aprecierii «juraților», iar celelalte au urmat conform aceluiași principiu. Așa se face că pe treapta cea mai înaltă a podiumului, de pildă, înțîlnim 4 titluri. Această indulcență substanțială rigiditatei unor delimitări care, în materie de artă, pot deveni de-a dreptul nocive.

Meritul esențial al autorului ediției este însă acela de a fi realizat, practic, un compendiu de istorie a cinematografului; fiecare dintre «su-

pravețuitoare» beneficiază de o fișă filmografică documentată, bogat ilustrată, inteligent concepută, cuprinzînd expunerea sumară a datelor tramei, conturarea particularităților estetice ale operei, evidențierea rezonanțelor ei de ordin socio-politic și cultural etc. Volumul este completat de o bibliografie și de scurte prezentări ale regizorilor semnatari ai peliculelor incluse în clasament, avînd deci o remarcabilă ținută informativă și putînd prezenta un foarte viu interes pentru cinefili, dar și pentru cele mai largi mase de spectatori.

Iată, acum, lista celor 100 de filme propuse nouă spre salvare de la vreo posibilă catastrofă sau numai de la o și mai posibilă uitare. În cadrul fiecărei categorii valorice, titlurile se succed cronologic, numărul de ordine atribuit fiecăruia fiind, așadar, pur indicativ.

Alice GEORGESCU

Cele mai bune 100 filme ale tuturor timpurilor

19 voturi: 1. **Intoleranță** — D.W. Griffith (1919); 2. **Crucișătorul Potemkin** — S.M. Eisenstein (1925); 3. **Mama** — V.I. Pudovkin (1926); 4. **Cetățeanul Kane** (1941) Orson Welles.

18 voturi: 5. **Patimile Ioanei d'Arc** — C.Th. Dreyer (1928); 6. **Aventura** — Michelangelo Antonioni (1960).

17 voturi: 7. **Timpuri noi** — Ch. Chaplin (1936); 8. **Iluzia cea mare** — J. Renoir (1937); 9. **Ivan cel Groaznic** — S.M. Eisenstein (1944).

16 voturi: 10. **Pămînt** — A.P. Dovjenko (1930); 11. **M** — Fritz Lang (1931); 12. **Atalanta** — Jean Vigo (1934); 13. **Roma, oraș deschis** — R. Rossellini (1945); 14. **Pămîntul se cutremură** — L. Visconti (1948); 15. **Fragii sălbatici** — I. Bergman (1957); 16. **Cu sufletul la gură** — J.L. Godard (1960).

15 voturi: 17. **Nanouk Eschimosul** — R. Flaherty (1922); 18. **Rapacitate** — E.V. Stroheim (1924); 19. **Regula jocului** — J. Renoir (1939); 20. **Pașa** — R. Rossellini (1946); 21. **Ingerul exterminator** — L. Buñuel (1962); 22. **Andrei Rubliov** — A. Tarkovski (1969).

14 voturi: 23. **Goana după aur** — Ch. Chaplin (1925); 24. **Scarface** — H. Hawks (1932); 25. **Umberto D** — V. de Sica (1952); 26. **Povestile lunii palide după ploaie** — K. Mizoguchi (1953); 27. **Viridiana** — L. Buñuel (1961).

13 voturi: 28. **Atacul marelui tren** — E. Porter (1903); 29. **Nosferatu** — F.W. Murnau (1922); 30. **Ingerul albastru** — J.V. Stroheim (1930); 31. **Fruntele miniei** — J. Ford (1940); 32. **Obsesie** — L. Visconti (1943); 33. **Cele 400 de lovituri** — F. Truffaut (1959); 34. **8 1/2** — F. Fellini (1963); 35. **2001: Odissea spațiului** — S. Kubrick (1968).

12 voturi: 36. **Cabinetul doctorului Caligari** — R. Wiene (1920); 37. **Ultimul om** — F.W. Murnau (1924); 38. **Mecanicul «Generalei»** — Buster Keaton (1926); 39. **Mulțimea** — King Vidor (1928); 40. **Omul cu aparatul de filmat** — Dziga Vertov (1929); 41. **Aleksandr Nevski** — S.M. Eisenstein (1938); 42. **Un condamnat la moarte a evadat** — R. Bresson (1957); 43. **Cenușă și diamant** — Andrei Wajda (1958); 44. **Dumnezeu și diavolul pe pămîntul soarelui** — Glauber Rocha (1964).

11 voturi: 45. **Ieșirea de la uzele Lumière** — Louis Lumière (1895); 46. **Călătorie prin imposibil** — G. Méliès (1904); 47. **Navigatorul** — B. Keaton (1924); 48. **Ciinele andaluz** — L. Buñuel (1929);

49. **Monsieur Verdoux** — Ch. Chaplin (1947); 50. **Rashomon** — Akira Kurosawa (1950); 51. **Pasagera** — Andrzej Munk (1964); 52. **Nashville** — R. Altman (1975); 53. **O Thiasson** — Th. Anghelopoulos (1975).

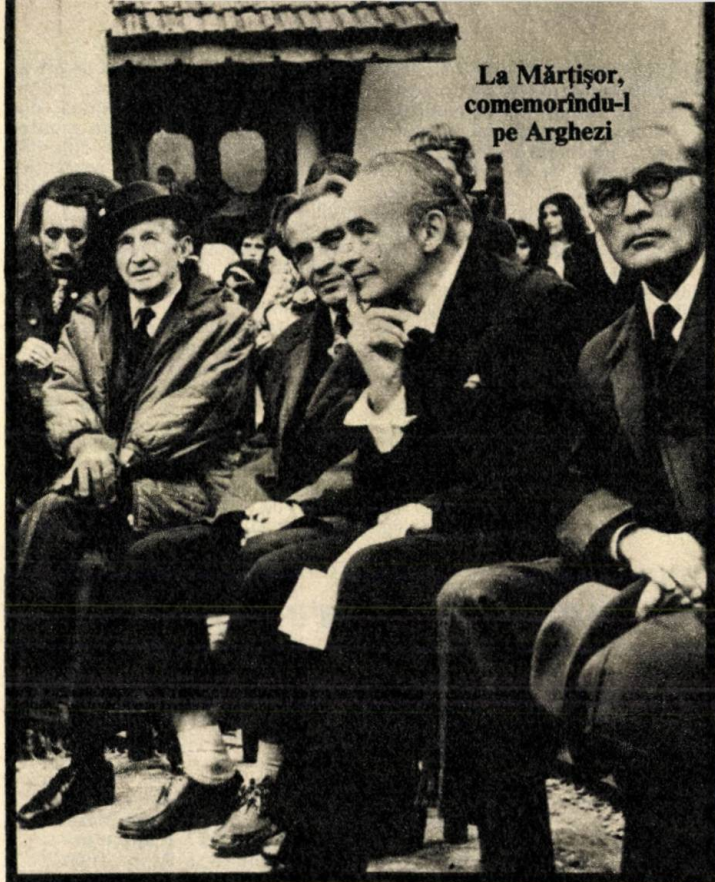
10 voturi: 54. **Cabiria** — Giovanni Pastrone (1914); 55. **Metropolis** — F. Lang (1927); 56. **Marșul nupțial** — E.V. Stroheim (1928); 57. **L'âge d'or** — L. Buñuel (1930); 58. **Căteaua** — J. Renoir (1931); 59. **Millionul** — R. Clair (1931); 60. **Diligenta** — J. Ford (1939); 61. **Dies irae** — C.Th. Dreyer (1943); 62. **Viața curtezanei O. Haru** — K. Mizoguchi (1953); 63. **Accattone** — Pier Paolo Pasolini (1961); 64. **Servitorul** — J. Losey (1963).

9 voturi: 65. **Nașterea unei națiuni** — D.W. Griffith (1915); 66. **Comoara lui Arne** — M. Stiller (1919); 67. **Piciul** — Ch. Chaplin (1921); 68. **Napoleon** — Abel Gance (1927); 69. **Docurile New Yorkului** — J.V. Sternberg (1928); 70. **Cutia Pandorei** — G.W. Pabst (1929); 71. **Vampyr** — C.Th. Dreyer (1932); 72. **Las Hurdes** — L. Buñuel (1933); 73. **Omul din Aran** — R. Flaherty (1934); 74. **S-a întîmplat într-o noapte** — F. Capra (1934); 75. **Jurnalul unui preot de țară** — R. Bresson (1950); 76. **Aparajito** — Satyajit Ray (1957); 77. **La dolce vita** — F. Fellini (1959); 78. **Umbre** — J. Cassavettes (1961).

8 voturi: 79. **Zuiderzee** — Joris Ivens (1933); 80. **Ceapaev** — frații Vasiliev (1934); 81. **Trei cîntece despre Lenin** — D. Vertov (1934); 82. **Ordet** — C.Th. Dreyer (1955); 83. **Vieți uscate** — N. Pereira dos Santos (1963); 84. **Roșii și albi** — Miklos Jancso (1967); 85. **Accident** — J. Losey (1967);

7 voturi: 86. **Cărța fantomă** — V. Sjöström (1929); 87. **Antract** — R. Clair (1924); 88. **Vechi și nou** — S.M. Eisenstein (1929); 89. **Arsenal** — A.P. Dovjenko (1924); 90. **Kameradschaft** — G.W. Pabst (1931); 91. **Tabu** — F.W. Murnau (1931); 92. **O noapte la operă** — Sam. Wood (1935); 93. **Chermeza eroică** — J. Feyder (1935); 94. **Suflete în ceață** — M. Carné (1938); 95. **Henric al V-lea** — Laurence Olivier (1944); 96. **Los olvidados** — L. Buñuel (1950); 97. **Hiroșima, dragostea mea** — A. Resnais (1959); 98. **Sîmbătă noaptea, duminică dimineață** — Karel Reisz (1959); 99. **Rămăș bun zile de ieri** — Alexander Kluge (1966); 100. **Gishiki** — Nagisa Oshima (1971).

**La Mărtișor,
comemorându-l
pe Arghezi**



mare. În cartea mea care se cheamă «Curs de cinematograf» apărută prin '31, într-un capitol care se cheamă chiar «Limbaul cinematografic», spuneam că acest limbaj consistă în special din imagini. Este un spectacol mai ales vizual, dar în același timp și verbal. În primul an de la apariția cinematografului vorbitor, după ce am spus că o să fie o catastrofă, că o să avem o avalanșă de filme proaste, unde toate problemele vor fi rezolvate prin conversații, într-un lung articol publicat în Revista Fundațiilor Regale, cu titlul «Bilanțul cinematografului vorbitor», arătam toate prostiile pe care le făcuse cinematograful în acest scurt timp. Mi s-a reproșat că mă contrazic (Croniniceanu în cartea lui de istoria literaturii române, în capitolul unde vorbește despre mine), că după ce am spus că o să fie o catastrofă, tot eu am descoperit că există 40 de funcții ale cuvintului în cinematograful. Ca mine, exact ca mine, au mai spus-o și alții, care pe urmă au și făcut dealtfel, un excelent cinema vorbitor: Rene Clair, Pudovkin, Alexandrov, Eisenstein, Renoir... Renoir e și cel care a spus: «faire du parloir avec du muet».

— Tot nu mi-ați spus când s-a produs totuși debutul cinematografului în viața dumneavoastră. Am înțeles că metoda montajului era aplicată cu mult înainte. Dar când ați decis că vă veți ocupa de cinema?

D.I.S.: În momentul când, impo-

D.I. Suchianu:

Filmul ca școală a fericirii



— Când a debutat cinematograful în viața lui D.I. Suchianu?

D.I.S.: Eu făceam cinema încă înainte de a mă fi apucat de cinematografie. Pentru că foarte multe din cărțile mele le-am scris într-un stil cinematografic. Chiar cărți de știință. Eram profesor de istoria doctinelor sociale. Am trei cărți care sînt făcute numai cu fraze luate de la alții.

— Colaj?

D.I.S.: Nu-i colaj, că-i cu citate. E montaj. Aceste fraze se îmbracă unele într-altele, ca și când ar fi scrise de același om. Cu ocazia asta, cititorul își face o erudiție specială, pentru că află tot ce au spus specialiști diferiți pe tema respectivă. Ceea ce făceam eu era numai

să le lipesc: montaj. Ideea era la început în capul meu ca un fel de scenariu de ansamblu și pe urmă aveam un scenariu nr. 2, de detalii. Așa am făcut un manual de sociologie, unul de economie politică...

— Apărute?

D.I.S.: Da, toate apărute.

— În ce an?

D.I.S.: Înainte de a mă apuca de cronică de film. Prin '27.

— Deci primul contact cu cinematograful a fost cu limbajul cinematografic...

D.I.S.: Acest cuvînt, limbajul, a devenit un fel de rușine a «genului uman», pentru că acum nu se mai spune dacă ceva e bun sau rău, ci dacă are sau nu limbaj. Ori eu sînt, nenorocitul, primul care am întrebuintat în sensul lui Benedetto Croce cuvîntul limbaj, cu sensul de mod de comunicare și de expri-

triva opiniei generale și unanime, am bănuț că această distracție de iarmaroc conține în ea posibilitățile unei arte superioare tuturor celorlalte.

— Și cînd s-a întîmplat asta?

D.I.S.: Prin '25-'26.

— Unde erai atunci?

D.I.S.: La București. Eram magistrat și profesor de istorie a doctinelor sociale la facultatea de drept.

— Deci «persoană serioasă». Atunci erai și la înalta curte de casație?

D.I.S.: Da, era în perioada cînd am vrut să mă prezint la Iași cu ambiția de a prelua catedra de economie politică. Și, între altele, mi se reproșă că nu poate fi profesor acolo un om care se ocupă cu fleacuri de astea, ca cinematograful...

— Ce se «juca» atunci pe ecranele bucureștene?

D.I.S.: Se «jucau» filme foarte bune. Filmele lui Douglas Fairbanks, apoi **Goana după aur. Circul...** Filme americane profunde, cum a fost **Puterea întunericului**. Erau excelente, pentru că, într-adevăr, odată cu ele, se inventa o nouă limbă de artă, care nu era nici aceea a imaginilor din pictură sau sculptură, nici aceea a pantomimei. Era cu totul alta. Ca dovadă: în aceste filme mute, erau momente de o jumătate de minut despre care scriam o cronică întreagă.

— Azi mai sînt?

D.I.S.: Păi numai în filmele în care sînt, numai acelea se pot numi filme. Le spuneam studenților mei de aici, din București: dacă vă întreabă vreodată cineva despre un film bun — pentru că despre filme proaste n-aveți voie să vorbiți; ce e gunoi la gunoi merge — deci, dacă vă întreabă despre ce e vorba într-un film bun, dumneavoastră spuneți-i așa, și garantez că n-o să greșiți niciodată: «Este vorba de

D.I.S.: Uite ce este cu debutul. Eram mințat de un sentiment donchijotesco. Lumea zicea că cinematograful este un lucru nesperios, de blîci. Eu am vrut să vorbesc serios despre acest lucru «nesperios». Și am propus la «Adevărul literar și artistic» să scriu o cronică regulată, săptămînală, despre filmele care rulează la noi. Aveam o rubrică, care a fost pe urmă moștenită și care se numea «Cărți, oameni, fapte». I-am spus lui Sevastos care conducea atunci secția literară. Și el s-a crucit: «Dom'le, dumneata ești capabil într-o zi să propui să scrii o cronică săptămînală despre variațiile la șireturile de ghetle! Dar, în sfîrșit, dumneata ești un om cu imaginație, ia să încercăm...»

— Nu exista deci un precedent la noi?...

D.I.S.: Nu exista niciăieri cronică de film. Șase luni după ce am început-o eu, a făcut Arnoux o cronică de film la «Nouvelles littéraires». Și este cu atît mai flagrant, cu cît eu eram acolo corespondentul din România. Am și acum acasă

D.I.S.: Că de ce mă ocup eu numai de cutare sau cutare film. «Că-n fond sînt 8 filme cel puțin, într-o săptămîină. Și de unde să coincidă filmul ales de el cu cel văzut de noi? Să vorbească despre toate, pentru că noi avem nevoie de așa ceva. Nu că am considera «literă de evanghelie» ce spune acolo dumnealui, dar este un punct de plecare. Fiindcă, după ce vedem un film care ne-a interesat, începem discuția mare în familie, printre prieteni, la bodegă, la slujbă, la ștrand — niste discuții care uneori se pot termina cu obiecte contondente aruncate de unul în capul altuia. Așa încît pentru noi este o chestie vitală». Interesul se vedea a fi general.

— Ce-au spus cei de la «Adevărul» cînd au văzut ce audiență mare are cronică de film?

D.I.S.: Păi s-au crucit și ei. Au văzut că e ceva. De altfel, și astăzi o carte bună nu stîrnește opinia unui oraș întreg cît un film bun.

— Cîtă vreme ați ținut cronică de film la «Adevărul»?

D.I.S.: Fără întrerupere, pînă la venirea legionarilor. Făceam cronică la revista «Cinema», la «Adevărul literar», la «Viața românească» — unde la un moment dat am fost chiar și director — și la altele: la «Realitatea ilustrată», la «Mînera»...

— Au apărut curînd după aceea și alți cronicari de film?

D.I.S.: Au apărut, da. Cel care făcea cronică la «Universul», stai, cum îl chema?...

— Odată cu ceilalți cronicari, s-au diversificat și punctele de vedere?

D.I.S.: Nu, nu. Cronicile erau proaste. Povesteau subiectul...

— Primul adversar adevărat

**În cursul meu de cinematograf
apărut acum 50 de ani,
există cam toate ideile
de avangardă de mai tîrziu**

dumneata, pentru că dacă nu e vorba de dumneata în filmul ăla, ăla nu mai e un film bun.» Mi s-a întîmplat odată ceva foarte nostim. Un șofer de taxi care avea o bună părere despre mine, mi-a spus că el numai pe mine mă citește. Mînat de un elementar simț de onestitate, i-am spus: «Nu, domnule, exagerezi. Mai sînt colegi care scriu foarte bine și foarte frumos.» Atunci el mi-a răspuns (și el era onest!) «Da, recunosc, sînt unii care scriu bine și care spun ceva. Dar deosebirea e că dumneata cînd vorbești, ne vorbești despre noi, pe cînd toți ceilalți vorbesc despre ei.» E cu atît mai extraordinar ce mi-a spus omul ăsta, cu cît mi s-a mai întîmplat cîteodată să o iau razna și să încep să povestesc ceva care mi s-a întîmplat mie. Dar cînd fac asta, este doar pentru a spune «Uite dom'le, pînă și unul pîrlit ca mine, deci oricîruia dintre dumneavoastră, i se poate întîmpla așa ceva.» Pe cînd un cronicar de ăsta foarte cultivat, deștept și care a prins cîte ceva, toate le spune sub formă: «Uite ce văd eu aici!», «Uite cum trebuie interpretată asta, după părerea mea». Așa încît el tot timpul vorbește numai din punctul de vedere al părerii lui exclusive și în viitor unanime.

— Revenind la debut, cînd și unde ați scris prima cronică de film?

cartea mea de corespondent la «Nouvelles littéraires».

— Care a fost reacția publicului după primele cronici?

D.I.S.: O avalanșă de scrisori de nemulțumire.

— De ce?

**«Făceam cinema
încă înainte
de a mă apuca
de cinematografie»**



cînd a apărut? Primul cu care ai avut un dialog pe măsură?

D.I.S.: N-a apărut. Făcea cronică curățele, dar fără prea multă estetică în ele, doctorul Ion Cantacuzino. Erau citibile. Ale celorlalți erau reclamă. Fiecare spunea de cîte un film că este cea mai formidabilă capodoperă de la facerea lumii încoace.

— Odată cu aceste prime cronici, a fost acceptată ideea că despre cinematograful se poate vorbi ca artă?

D.I.S.: Da, pe loc. Din acest moment, lumea citea cronică de cinema cu precădere. Spuneau tutun-gii, că erau oameni care atunci cînd deschideau ziarele, se uitau mai înțli să vadă dacă este sau nu cronică de film.

— Prima dumneavoastră carte despre cinema este «Cursul de cinematograful» apărută în 1931?

D.I.S.: Prima, de fapt, a fost capitolul despre filmul mut, apărut în volumul «Puncte de vedere» — în 1930. Apoi a apărut «Cursul de cinematograful», unde există cam toate ideile de avangardă de astăzi. Nu numai că nu sînt lucruri depășite, dar sînt lucruri ce s-au confirmat în timp.

— Era prima carte despre cinema apărută în România?

D.I.S.: Apăruseră cărți gen «Asasinul Greței Garbo»...

— Vă întreb de prima carte serioasă de cinema.

D.I.S.: Apăruse o carte scoasă de editura «Adevărul» cu informații, așa, un fel de ghid. În Franța apăruseră cartea lui Moussinae, articolele lui Delluc, în Rusia apăruseră articolele lui Eisenstein (din care mai țirziu am și tradus). Delluc are mare merit în istoria filmului, dar scrie cu prea multe adjective scoase din burtă, așa cum se spune astăzi: «Are limbaj, dom'le»...

— La vremea aceea cinematograful în România era la început de tot...

D.I.S.: România era atunci Eldorado, «raiul pe pămînt» al cinematografului. Se vedeau cîte 8 și 10 filme noi pe săptămînă. Și toate erau, cum se zice în jargonul cinematografului, «locomotive», adică de prima mînă.

— Dar industria cinematografică românească exista la vremea cînd ai scris «Cursul de cinematograful»?

D.I.S.: Exista. Se făcuseră vreo 40 de filme, dacă nu și mai multe. Unul mai prost ca altul.

— Tentația de a face film n-ai avut-o?

D.I.S.: Ba da, cum de nu? Mai ales cînd am devenit directorul general al cinematografului. Sediul era pe Wilson — azi strada Onești. Atunci m-am gîndit că am putea să facem și noi o cinematografie extraordinară și găsisem ceva foarte nostim, care ar fi dat rezultate remarcabile. Noi rulam filme ale caselor Metro, Paramount... Le făceam subtitluri și aveam dreptul să facem și dublaj dacă voiam.

Vorbisem cu reprezentanții acestor case americane. «Dom'le, dacă eu în loc să fac dublajul, iau filmul și-l dau ca un film al dumatăle, făcut de dumneata și în loc să fie în decorul de acolo, vor fi jucate aici, în România, de către actori români, în românește?»...

— Exact același film?

D.I.S.: Exact același. Aș fi ales cele mai bune filme și aș fi format cea mai bună școală de învățare a cinematografului.

— Se puteau reface întocmai — cu oarecari aproximații — mizanscena, angheiația... dar lucrul cu actorul?

D.I.S.: I-aș fi pus să vorbească exact așa cum vorbea ăla, americanul, sau franțuzul...

— Nu cred că e vorba totuși de o simplă copie. Actorul nu trece prin sensibilitatea lui, ceea ce spune?

D.I.S.: Păi dacă nu trece, se vede, că nu iese ca acolo. Și dacă nu iese ca acolo, îl schimb, aduc altul.

— Cum s-a reacționat la ideea asta?

D.I.S.: Păi, toate casele americane au primit.

— Atunci, din ce cauză nu s-a făcut?

D.I.S.: Din cauză că au venit legionarii și m-au dat afară. Abia se înjgheba, urma să primim fonduri. Dar lucrul era aprobat, ca și făcut... în cîțiva ani aș fi obținut o echipă clasa întâi.

— Între ce ani ai lucrat la Oti-ciul național cinematografic (O.N.C.)?

D.I.S.: Doi ani. Între 1938-1940. Eu am scris cu mîna mea legea de înființare a unei cinematografilui naționale.

— Ce filme s-au făcut în acești doi ani la O.N.C.?

D.I.S.: Jurnale de actualități și un fel de jurnale turistice care se chemau «Români, cunoșteți-vă țara!» — «Țara moților», de pildă.

— Ați vrut să faceți film numai ca producător?

D.I.S.: Am vrut mai înțli, ca-n cîțiva ani să formez o echipă de cinești remarcabili din punct de vedere montaj, decupaj, actorie... Dar nu așa cum se învață la I.A.T.C. — unul învață regie, altul montaj, un altul fotografia... Ci toți să învețe totul.

— De-a lungul anilor, ați trecut pe lîngă povești pe care le-ați fi văzut transpuse în film?

D.I.S.: Da. Chiar am și spus. Avînd în vedere că orice poveste scrisă, jucată sau filmată trebuie să conțină două momente: unul de păcălire (dar serioasă, pe bază temeinică) și altul în care îți dai seama că te-ai înșelat complet, îmi imaginam un film în care o femeie iubește un bărbat, bărbatul moare, ea este neconsolată și singurul lucru care-i rămîne de făcut este să povestească în scris un fel de memorii — viața ei cu acest bărbat. Noi cunoaștem însă această viață, pentru că am văzut-o. Ori ea o scrie altfel, cu totul altfel. Aceleași

fapte, dar avînd fiecare altă semnificație. E un film care nu s-a făcut niciodată. Așa m-ar fi tentat să-l fac.

— Aveați și o distribuție ideală?

D.I.S.: Slavă domnului, că actori buni, berecheti...

— Ca actor, ai apărut vreodată pe ecran?

D.I.S.: În filmul lui Lucian Bratu și Radu Cosașu: «Un film cu o fată termecătoare», am apărut împreună cu Romulus Vulpesco.

— Dar înainte?

D.I.S.: Nu. Doar la jurnalul de actualități. Spre exemplu cînd o primesc în portul Giurgiu, venită pe Dunăre, pe Jayne Hugo, în '39.

— Dar dacă ai fi fost actor, cu ce tip de actor ai fi vrut să semănați?

D.I.S.: Păi am făcut-o deja. Și să-ți spun cu cine semănăm.

— Cu cine?



«Lumea zicea că cinematograful e neserios»

D.I.S.: Cu mine. Știi unde? În emisiunile mele de la televizor. Acolo sînt spectacol, nu sînt scriitor.

— De ce s-au întrerupt?

D.I.S.: Pentru că erau prea bune. Atunci redactorii din televiziune ce-ar mai face? Dar am de gînd ca cele 18 emisiuni, a cîte un ceas și jumătate fiecare, să fie transformate într-un serial de rețea, nu de televiziune. Materialul purgat de tot ce e umplutură, de «cele două orfe-

line), de momente digresive, care îmi strică ritmul, ar putea da un serial care să fie o istorie a filmului și-n același timp o lecție de cinematograf.

— **Pentru că a venit vorba, dacă ar fi să facem o scurtă istorie a filmului românesc în date, care ar fi reperele pe care le-ați indica?**

D.I.S.: Eu vreau să fac o carte care să se cheme: «Momente bune din istoria filmului românesc». Doar patru pagini pentru fiecare. Dacă dau o sută de momente, asta face 400 de pagini. Faptul că cineștii noștri au mare talent se poate dovedi cu fapte. Dar și așa cu fapte, încă n-am reușit să le bag și lor în cap că au mare talent.

— **De unde a pornit dorința de a găsi în fiecare film ceva bun?**

D.I.S.: De la început, încă din 1930, am spus că un film are două scenarii: scenariul de subiect și

tema, cît de cît trebuia să ating subiectul, nu partea de intrigă, ci lucrurile esențiale, momentele de vi-raj. Jumătate din cronică vorbeam despre această temă și importanța ei, despre implicații, despre lucrurile la care te făcea să te gîndești și pe urmă spuneam că această temă admirabilă nu face doi bani dacă nu e înfrumusețată cu unități de frumusețe, acele momente, din care întotdeauna eu descriam două în cealaltă jumătate a cronicii mele. Cronică putea să aibă și cite o pagină întreagă de ziar.

— **De ce două momente și nu unul, sau mai multe?**

D.I.S.: Pentru a arăta că aceste momente care sînt identice ca semnificație, trebuie să fie total deosebite ca haină. Și spuneam «credeți-mă pe cuvînt, că și în restul filmului veți mai găsi asemenea momente». Așa au fost făcute toate cronicile mele.

— **Ați avut vreodată sentimentul că ați nedreptățit un film?**

D.I.S.: Nu, pentru că toate argumentele mele erau bazate pe fapte. Pe fapte de ecran.

— **Ați fost uneori combătut?**

D.I.S.: Niciodată nu m-am simțit combătut.

— **Dueluri n-ați avut?**

D.I.S.: Nu. Doar așa, în treacăt.

— **În viața dumneavoastră de cronicar, a existat un moment de revelație, care a schimbat cu 180° ce credeți pînă atunci?**

D.I.S.: Nu. Au fost însă filme care mi-au confirmat în mod strălucit o idee pe care o aveam și pe care nu știam cum s-o demonstrez.

— **O întrebare care se pune de obicei cronicarilor: dacă ar fi să alegeți trei filme care să le luați cu dumneavoastră în cosmos, care ar fi acelea?**

D.I.S.: Nu pot să spun, pentru că n-aș fi cîștit. Zece minute după asta aș avea altă idee, altă selecție.

— **Dacă ne-am propune să facem o istorie foarte scurtă a filmului românesc, care ar fi — după opinia dumneavoastră — momentele ce n-ar trebui să lipsească?**

D.I.S.: Sînt multe filme foarte bune. Prin detalii. **Canarul și viscolul, Pădurea spînzuraților**, două filme ale lui Jean Georgescu: **O noapte furtunoasă și Visul unei nopți de iarnă, Moara cu noroc, Actorul și sălbaticii, De-aș fi Harap Alb, Viața nu iartă, Cîianura și picătura de ploaie...** Acesta e un film polițist, care așa cum trebuie să se întîmple într-un bun film polițist — dezgroapă din cenușa filmului propriu-zis polițist, o altă poveste, nepolițistă, dar de o sută de ori mai sfîșietoare și mai dramatică.

— **Bucuriile cronicarului de film sînt mai multe decît necazurile?**

D.I.S.: Filmul este cea mai extraordinară școală în care se învață să fii fericit. Fiindcă a fi fericit înseamnă a reuși. Dar nu oricum. A reuși tot timpul, mereu. Or filmul îți dă această posibilitate de a reuși me-

reu să te dezinșeli. Cea mai mare victorie, momentul în care omul se consideră cel mai fericit este cînd constată că a încetat de-a mai fi fraier sau prost și a devenit din nou deștept. Există însă și prostul distins, nobil. Aia dom'le, chiar cînd este nevoit să recunoască să-și spună că s-a înșelat, i-e un necaz și o ciudă că a fost timpit, înclt neagă că s-a înșelat numai pentru a putea spune: «tot așa e, cum am spus eu!»

— **Momente de tristețe ați avut în meseria de cronicar?**

D.I.S.: Berechet. De obicei eu încerc, între altele, să am și haz. Ori tot ce e haz se taie din cronică. Pentru că noi sîntem serioși. Deci plicticoși. Parcă hazul ar fi dușmanul nr. 1.

— **Am numit-o meserie. Dar critic de film e într-adevăr o meserie?**

D.I.S.: E meserie de co-regizor, de post-regizor.

— **Dacă e o meserie, atunci se poate învăța?**

D.I.S.: Sigur că se poate. Se-nvață văzînd filme. Și trebuie apoi să găsești pe cineva care să-ți explice momentele de frumusețe.

— **Ce însușiri ar trebui să nu lipsească unui tânăr critic de film?**

D.I.S.: Să aibă exact mentalitatea onestă de cinefil, de spectator amoretat de cinema.

— **Cînd ați debutat dumneavoastră era nevoie de cronicari, pentru că nu exista niciunul. Dar astăzi credeți că e nevoie?**

D.I.S.: Sigur că da. Criticul face exact ce face regizorul, dar în loc s-o facă cu un scenariu, o face cu un film. E o prelungire a unui film gata făcut.

— **Criticul ar fi deci un creator?**

D.I.S.: Criticul trebuie să fie autorul necondiționat al poveștii nr. 2, al poveștii bis. Cuvîntul «Sfîrșit» e un fel de a vorbi; în viață nimic nu se termină. Ca dovadă, vine imediat spectatorul și duce filmul mai departe. Ceea ce numim finaluri sînt momente cînd se demarează pe o altă linie. Povestea bis trebuie să fie sută la sută în sensul filmului. Pentru că există lucruri care par definitive și conțin tot ce trebuie ca să nu fie definitive.

— **Sper să avem prilejul să reluăm toate punctele de suspensie ale acestei discuții pentru care vă mulțumesc. Nu înainte de a vă adresa o ultimă întrebare. Cîți ani sînt, deci, de cînd faceți cronică de film?**

D.I.S.: Păi, am început prin 1927-1928...

— **O jumătate de secol...**

D.I.S.: Depășit. Pornit pe a doua jumătate.

— **Multe jumătăți înainte!**

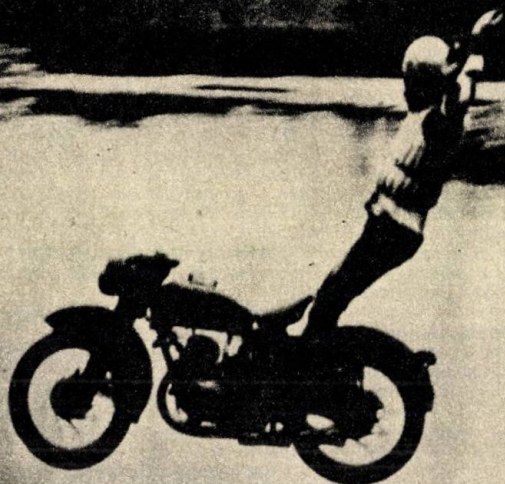
Convorbire realizată de Roxana PANĂ



«Eu am vrut să vorbesc serios despre acest lucru nesperios»

scenariul de temă. Scenariul de subiect este ușor de găsit; ai la îndemînă toată literatura universală. Celălalt se compune din ceea ce eu numesc în cursul de cinematograf: **unități de frumusețe, emoție și adevăr**. Aștia sînt atomii filmului. Și de ei trebuie să te ocupi. De la început, de la prima pînă la ultima cronică, toate au avut această structură pe care n-o găsești la cronicarii din occident. Spuneam care este

Ce este un cascador?



Au trecut aproape cincisprezece ani de când regizorul Sergiu Nicolaescu a pus bazele meseriei de cascador în cinematografia română și, dacă ne uităm în urmă, nu ne rușine nici nouă, cascadorilor, nici domniei-sale de ce s-a realizat în acest timp. Dacă ar fi să ne gândim doar la sutele de scene dificile cu cai, explozii, trenuri, mașini, căzături de la înălțime și așa mai departe, tot arsenalul de scene «tari» care fac echipa de filmare să râsuflă ușurată când se termină cu bine, iar pe spectator să aplaude.

Sigur că, fiind o meserie nouă, i-a trebuit o perioadă de acomodare și de acceptare a ei printre celelalte sectoare ale cinematografiei. Sigur că a trecut vreme până când marele public a știut cu adevărat ce reprezintă și care-i aportul acestei meserii în film. Sigur că a trebuit să treacă un timp pentru ca cei cîțiva entuziaști ai începutului, cu multe calități și puține cunoștințe, să se profesionalizeze și să ridice valoarea echipei până la cota ei de astăzi, când firme străine și regizori cunoscuți le solicită colaborarea.

Ce este un cascador? În cartea sa «Cascadorii», Odilon Cabat îl definește astfel: «Cascadorul nu este nici sportiv, nici acrobat de circ, nici mercenar, nici tehnician, nici pilot de încercare. El este acela care combină toate aceste specialități».

Un cascador este, în primul rînd, un sportiv de performanță care, iubind filmul, în jurul vîrstei de douăzeci și cinci de ani, a venit în cinematografie și începe o ucenicie care ține cam zece filme! Unii învață mai repede, alții mai încet. Mulți vin cu o părere greșită asupra viitoarei meserii și se poticnesc, o cred foarte periculoasă, dar îi desconsideră efortul și voința, care sînt obligatorii și de lungă durată. Nu, nu e foarte periculoasă! Gil Gegri declara la o conferință de presă: «Vă rog să mă credeți că meseria de cascador prezintă mai

Ei, Grușa!

«Ei, Gru-u-șal!» Așa era primit în biroul nostru. Aducea cu el o stare prietenoasă, un abur de om bun și cald, și calm, o undă de liniște. L-am văzut la lucru în filmări, și la lucru pe un colț de birou cu manuscrisul în față. Arăta la fel.

Atent. Serios. Concentrat. Calm. Nu se înfierbînta decît atunci cînd se apuca să-ți explice cu creionul în mînă, ce simple sînt cele mai complicate cascade, dacă știi să calculezi totul bine dinainte și ești un pic atent cînd le faci. «Ei, Gru-u-șal!»...

Uitam de el și de munca lui cu lunile și pe pe urmă, înghesuiri de nevoie — nimeni nu știa să scrie ca el povești adevărate despre cascadori oameni și despre oameni cascadori — tăbăram: «Ei, Grușa,

scrie-ne ceva frumos pentru almanah». Scria. Nu se supăra pentru uitare. Nu avea orgoliu de scriitor, avea doar talent de scriitor. Nu se simțea un mare cascador, deși era un mare cascador. De Grușa nu se lîpea nici părerea unei înfumurări. Era talentat, era frumos, era formidabil, în munca lui, dar atît de om, atît de apropiat oricui, încît n-avea nume întreg decît pe genericul multelor filme și pe copertile puținelor cărți. El era: Grușa. Grușa, adică un tînăr anume, care umbla

puține riscuri decât cea de minier!». Orice meserie se învață numai dacă pui dragoste și asuzi îndelung. Un film-două, un an-doi... Apoi crezi că știi totul, că nu te mai poate surprinde nimic. Și într-o zi, la o filmare, ți se face negru în față, auzi vocile celor din jurul tău ca prin vată, te doare ceva, nu prea știi ce, îți revii încet-încet, și-ți dai seama că ai greșit ceva, un amănunt. Cu timpul, observi și la colegi același lucru: accidente din cauza unor amănunte care păreau neglijabile. Și înțelegi că asta este o meserie a amănuntelor. Începi să fii atent la amănunte. Abia atunci devii cascador.

Ar mai fi de amintit și povestea soțiilor de cascadori. Cîteodată îngrijorate, alteori speriate sau mulțumite. Împart binele și răul cu soțiile lor. E destul de greu să fii nevastă de cascador. Așteptă. Aștepti să vină seara acasă ori — dacă filmează în provincie — să dea telefon. «Cum a fost? N-ai filmat azi? Și eu care am stat toată ziua cu inima strînsă! A plouat? Atunci a fost cald și soare. Atunci mîinel! Să ai grijă. Duminică vii acasă? Dar cînd vii? Și cînd o să știi? Bine, bine, nu-ți face nervi. Să ai grijă de tine!»

Cîteodată mă gîndesc la soția lui Mitel Crăciun (este unul dintre cei care au pus primele pietre la temelia meseriei, alături de Ceh Zsabo Roth Carol, Mazilu Gheorghe, Fitz Gheorghe, Rușcă Paul, Ghiuzelea Dumitru și regretatul Tudor Stavru) care și-a așteptat timp de cincisprezece ani soțul să vină seara de la filmări și acum, cînd i-a crescut feciorul mare, Mitel îl face și pe el cascador. Mi se pare cel mai bun exemplu de încredere și dăruire pentru această meserie care nu, nu ține doar de kamikadze... Cascadoria e o meserie frumoasă, cîteodată gingașă, iar alteori cam dură, dar întotdeauna minunată.

Aurel GRUȘEVSKI

prin viață visînd cascade pe care mai apoi le trăia, despre care mai apoi scria, Grușa — adică tinărul acela poet al cascadeelor și cascador al poeziei scurte.

Ultima dată cînd cineva din redacție l-a putut ruga: «Ei, Grușa, scrie-ne ceva frumos pentru almanah! a fost astă vară. Și materialul n-a încăput atunci. Nu s-a supărat. Acel ceva frumos se numea «Ce este un cascador?».

Eva SÎRBU



Călătorie spre izvoare



Sărbătorile filmului documentar au devenit un fapt aproape curent. În 1978, de pildă, vorbeam despre cele opt decenii petrecute de la realizarea pentru întâia oară în lume, de către marele psihiatru, profesorul doctor Gheorghe Marinescu a unui film de cercetare științifică medicală. În 1980, un alt eveniment important — 30 de ani de la înființarea studioului «Alexandru Sahia» — se va situa, desigur, în prim-planul aten-

al jumătății de secol. Adică exact cîtă vreme a trecut de cînd savantul Dimitrie Gusti și discipolii săi au inițiat seria ineditelor lor documentare sociologice. Să purcedem deci, agale, la o călătorie imaginară pe aripile timpului, pe care o vom începe consemnînd

Un nou primat mondial

al doilea, pe scara cronologiei (după amintitele pelicule ale profesorului Gheorghe Marinescu) îl constituie filmele sociologice inau-

**1979 — 50 de ani de la documentarele
lui Dimitrie Gusti
— 40 de ani de la primul premiu
 internațional
al cinematografiei noastre
1980 — 30 de ani de la înființarea
Studioului «Alexandru Sahia»**

ției creatorilor noștri de scurt-metraje.

Dar în 1979? Să le luăm pe rînd. Mai întîi, jubileul, jubileul propriu-zis. Pentru că, deși prin extensie, termenul este utilizat astăzi cu deplină larghețe, la cele mai diferite aniversări sau comemorări, să nu uităm totuși că adevăratul jubileu, consfințit ca atare de toate enciclopediile respectabile, rămîne cel

gurate în 1929 prin **Drăguș, o zi din viața unui sat românesc**. Asemeni lui Marinescu, la finele veacului trecut, marele sociolog Dimitrie Gusti a aflat în imaginile în mișcare un instrument propice telurilor sale științifice. Pe deplin convins de importanța adopării tehnicii moderne, el a introdus treptat cele mai noi

metode — de la fonograf la muzeul în aer liber și de la acesta la cinematograful — în campaniile sale de cercetare multidisciplinară a mediilor rurale.

Turnat în vara lui 1929, sub directa îndrumare și supraveghere a savantului, într-o frumoasă așezare de la poalele Făgărașilor, **Drăguș...** cuprinde două părți distincte, prima reconstituind integral o zi din viața satului, iar cea de a doua înfățișând o serie de datini legate de activitățile sociale ale comunității. Scenariul fusese scris de Paul Sterian și Nicolae Argintescu Amza, care și asumaseră totodată și sarcinile regizorale, iar imaginea aparținea experimentatului operator Nicolae Barbellian. Pentru un plus de autenticitate, filmul deși mut, a fost însoțit la premiera de gală pe scena Teatrului Național, de o ilustrație muzicală alcătuită de Constantin Brăiloiu pe motive populare locale și executată de un grup de instrumentiști aduși special din Drăguș.

Opiniile presei timpului, beneficiară a versiunii inițiale (de 2.500 metri) a acestui documentar de lung-metraj (astăzi se mai păstrează în colecția Arhivei Naționale de Filme, o copie de 580 metri) atestă receptivitatea promptă a cronicarilor față de valoarea unui film de excepție. Un recenzent al «Rampelor» sesiza astfel judicios, dubla direcționare a peliculei ce năzuia să satisfacă «pe oricine, și pe omul de știință care caută documentul exact, și pe amatorul care cere cinematografului o clipă de destindere, de distracție». Continuând pe același ton, ziarul sublinia că «filmul e viu și impresionant profund; ne este arătată viața unui sat, cu truda, tristețile și bucuriile lui, în imagini clare și însoțite. Deși n-are intrigă, filmul are totuși o acțiune extrem de atrăgătoare. Deși nu are actori, prin ritmul vioi pe care regizorul a reușit să îl dea și înălțarea scenelor atât de variate, filmul are o unitate perfectă. Fiindcă actorul este țărânul român, acțiunea e viața satului care ținește odată cu zorile, devine toridă cu zăpușala amiezii și se liniștește o dată cu lăsarea serii.

Totodată, condeiele epocii au relevat cu exactitate, valențele știin-

țifice ale producției, lărga deschidere culturală și educativă a acestui documentar sociologic, realismul lui necontrafăcut, atât de deosebit de imaginile artificiale convenționale vehiculate de filmele de ficțiune cu o pretinsă tematică «țărănească» ce fuseseră îndeobște oferite până atunci publicului. Singurul regret pe care îl avem, rămâne acela că planul de făurire a unei întregi «sociologii românești filmate», a unor compacte «monografii sătești în imagini», preconizat de Dimitrie Gusti, n-a putut fi dus până la capăt, datorită unor motive independente de voința savantului «serialul» deschis de **Drăguș** nemaiaivând în continuare decât două «episoade»: **Sanț** și **Cornova**.

Dincolo de orice omagii trecute sau prezente, dincolo de elogiile aduse de notorietăți științifice de talia unor Henri Focillon și Emmanuel de Martonne, documentarul sociologic, realizat cu o jumătate de secol în urmă, rămâne înscris în istoria cinematografului românesc și datorită virtuților sale estetice. Ritualurile aspre ale muncii, farmecul datinilor și obiceiurile ancestrale ale poporului sînt redată în imagini nelipsite de o vibranță și spontană undă lirică. Pentru că — așa cum mărturisise unul dintre realizatori — «deși are un scop exclusiv științific, uneori, prin viața vie pe care o cuprinde, filmul sociologic poate fi o operă de artă».

În spiritul nobilelor tradiții

Dacă în 1969 cineaștii studioului «Alexandru Sahia» omagiau filmul sociologic cu un binevenit «remake» **Drăguș, după 40 de ani** (scenariul și regia Mircea Popescu), astăzi putem detecta continuări ale unor atari preocupări în specii documentaristice înrudite, respectiv în scurt metrajele cu caracter etnofolcloric și antropologic.

În **Tara Lăpușului**, Paul Orza ne prezintă astfel un ținut cu oameni dirzi și cumpăniți la vorbă, care din totdeauna au gândit că «totul trebuie făcut în bună rînduială», dar care se dovedesc permeabili la nou, înfăptuirile moderne din industrie

și agricultură pătrunzînd impetuos și aici. Motivul arhetipal, omniprezent al roții, detectabil atît în desenele de pe zădăile multicolore purtate de femei sau în creștăturile bisericilor în lemn, cît și în obiceiul rotirii mesei de nuntă ori în cel al jocurilor sărbătorești, străbate simbolic pelicula.

Specialist consacrat al filmului etnografic și folcloric, regizorul Slavomir Popovici s-a înfățișat nu demult publicului cu **Holde**, un scurt-metraj închinat roadelor îmbeșugate ale gliei. Regizorul alege pentru fiecare anotimp al recoltei cîte un sat reprezentativ dintr-o anumită regiune a țării, imaginile forînd în adîncul unor ancestrale ceremoniale, plasate sub semnul benefic al rodirii.

Sub același semn al scrutării neobosite a tezaurului de lumină și simțire românească, se situează și **Izvoare vii de teatru popular**, filmul tinerilor realizatori Adrian Istrățescu (regia) și Valentin Ilie (imaginea). Desfășurate în aer liber, în ambianța naturală a caselor și curților, spectacolele țărănești derulează un repertoriu bogat, de o nedesmințită savoare expresivă. Războaiele dintre daci și romani, bătăliile cu turcii, dar și prefacerile înnoitoare ale satului contemporan reprezintă subiecte predilecte, îmbrăcate în straiele, mereu altele, ale replicilor improvizate, și pantomimei, ale măștilor și cîntecelor de clacă.

Deosebit de interesante din punctul de vedere al problematicii abordate (mai puțin însă și din cel al transpunerii filmice propriu-zise), **Pagini pentru atlas** de Grigore Meggesy este, poate, scurt-metrajul cel mai apropiat, ca intenție, de spiritul tradiției gustiene. Studiile multidisciplinare de antropologie socială și culturală, întreprinse de cercetători, au drept țel înregistrarea mutațiilor succesive intervenite în viața oamenilor. Consemnînd valorile nealterate transmise din generație în generație, precum și preocupările actuale definitorii — ni se spune —, antropologul năzuiește să descifreze trăsăturile caracteristice ale unui «tip spiritual specific românesc», putînd astfel afirma «un model de personalitate».

Premiul venețian pentru
Tara Moșilor de Paul Călinescu

După 40 de ani: Tăra Lăpușului de Paul Orza



Unele slăbiciuni în planul vizual, alunecând câteodată pe panta abruptă a ilustrativismului, ne-au frapat însă în unele din aceste documentare. Nu ne vom opri asupra lor, sperând pentru anul care vine, într-o ameliorare. Ne vom continua deci promisa călătorie pe firul timpului, poposind asupra unei alte prestigioase aniversări a cinematografului nostru: este vorba de

Prima distincție internațională a unui film românesc

obținută acum patru decenii, mai precis în august 1939, la Festivalul de la Veneția, de către un reprezentant al nonfiecțiunii: **Tara Moților**, un documentar în două acte, închinat frumuseții naturale a Munților Apuseni, dar și vieții încărcată de muncă aprigă și de datini străvechi. Înfățișându-se ca o sinteză a cuceririlor de pînă atunci din cîmpul filmului etnofolcloric și sociologic, precum și din al celui turistic ori poetic sînt de citat în acest sens, precedentele încercări întreprinse de Tudor Posmăntir (**Peste mări și țări**), Aurel Petrescu (**Tîrgul de fete de pe Muntele Găina, România pitorească**), Jean Mihail (**Viața unui oraș, România 1934, C.F.R. — o simfonie a muncii**) sau de însuși Paul Călinescu, regizorul și scenaristul peliculei distinse la Biennale venetiană (**Grădina Capitalei, Colțuri din România, București, orașul contrastelor**) — **Tara Moților** își păstrează și astăzi, neștirbite, calitățile ce l-au propulsat în arena internațională.

Beneficiind de aportul unor creatori de elită, proaspăt atrași de cinematograful, scurt-metrajul s-a impus fără dificultăți, noutatea temei, acuratețea limbajului filmic, ținuta estetică de excepție, constituind trăsături unanim remarcate. Pe generic, alături de numele realizatorului principal Paul Călinescu, străluciau cele ale lui Mihail Sadoveanu, autorul comentariului și Paul Constantinescu, semnatul muzicii. Verbul lui Sadoveanu evoca semeția dintotdeauna a urmașilor lui Horia, «în-dîrjiți în luptele pentru neamul nostru».

conferea profunzimi ideatice imaginilor înfățișînd altarul de la Scărișoara, meșteșugul secular al doinelor, spălătușul nisipurilor aurifere sau vestitul tîrg de pe Muntele Găina. La rîndul său, Paul Constantinescu, prin prelucrarea inspirată a motivelor populare, prin introducerea timbrului specific al tîrnului în țesătura orchestrală, întregia adecvat atmosfera, descoperindu-și cu acest prilej o nouă vocație ce va deveni, ulterior, o adevărată pasiune: muzica de film.

Dar evident, «greul» producției îl purtaseră, așa cum era și firesc, imaginile lui Paul Călinescu. Ambițios, realizatorul își asumase nu numai sarcinile scenaristice și regizorale, ci și (parțial) pe cele ale operatoriei și montajului. Secvența antologică în care bătrînii deapănă cu glasuri molcome amintiri despre Avram Iancu, își va afla, sub diferite variante, corespondențe în multe din scurt-metragele de nonfiecțiune ale viitorului.

Și în unele documentare ale anului 1979 putem detecta ecouri ale unor învățăminte enunțate cu fermitate artistică în urmă cu patru decenii. Ne gîndim, printre altele, la sensibilitatea caldă a cadrelor din **Pămîntul ca un dar frumos** de Nicolae Cabel, la precizia neosentativă a interviului din **Piinea de la Pecica** de Alexandru Boiangiu, la nuanțele de discretă poezie a peisajului din **Cînd teii înfloresc** de Titus Mesaros, la reliefașul meșteșugit al cuvîntului în ansamblul coloanei sonore din **Filmați la noi** de Ada Pistiner.

Filmul științific mereu în actualitate

O dată cu următoarea escală a drumetiei imaginare, vom poposi, făcînd un ultim salt peste decenii, în «epoca nouă» a cinematografului românesc, atît de plină de înnoiri și pentru filmul documentar. Dintre evenimentele ce s-au succedat pe traiectoria ascendentă a genului, ne-am oprit asupra unuia cu rezonanțe mereu actuale: primirea — în 1959 — a țării noastre ca membră a

Asociației Internaționale a Cinematografiei Științifice (A.I.C.S.). Strădaniile dintotdeauna ale realizatorilor peliculelor de cercetare, de învățămînt sau de popularizare dobîndeau atunci, în sfîrșit, o binemerită recunoaștere oficială. Un excelent scurt-metraj despre experiențele neurologice ale profesorului Grigore Benetato — **Capul izolat** — turnat de Stelian Penu în același an — avea să cucerească laurii unor importante competiții internaționale de la Padova, Santiago de Chile și Torino, confirmînd nivelul înalt atins de filmul științific românesc. Confirmare pe care au pecetluit-o pe deplin spectaculoasele documentare ale lui Ion Bostan despre Delta Dunării (**Printre pelicani, Delta necunoscută, Sturioni, Singur printre pelicani, În lumea rațelor sălbatice**), filme aflate la granița dintre știință și poezie, dintre rigoare și visare.

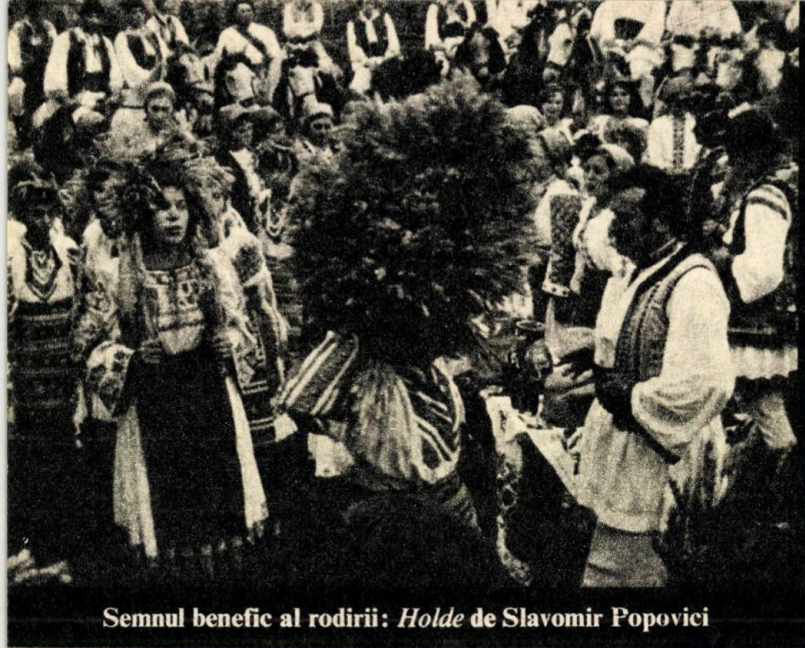
Fără a neglija «filonul de aur» descoperit de savantul Gheorghe Marinescu, fără a uita deci, să transpună pe ecran și unele dintre cele mai prețioase observații și mărturii ale cercetătorilor, documentariștii au diversificat continutul ariei tematice a scurt-metrajului de popularizare științifică, ajungînd în prezent să abordeze cu egală pricepere, domenii foarte felurite. De la medicină la agricultură, de la arheologie la spațiul cosmic, de la biologie la geologie și geografie, o multitudine de pelicule se adresează astăzi unui public tot mai avid de noutăți. Departe de a-i stînjea, «concurența» canalelor mass-media și deosebita a televiziunii îi stimulează pe realizatori. Pentru că, așa cum spunea, într-un comentariu mai vechi Ion Bostan, «a fost o vreme cînd filmele noastre erau văzute de cîteva sute de mii de spectatori numai în sălile de cinema. Astăzi, datorită televiziunii de la noi și din alte țări, numărul spectatorilor poate ajunge la zeci de milioane. Gîndul nostru trebuie mereu îndreptat către aceste milioane de oameni. Și simțul răspunderii noastre profesionale trebuie să rămînă mereu treaz».

Scurt-metrage sensibil deosebite,

Precizia interviului: **Piinea de la Pecica** de Alexandru Boiangiu

Note lirice în **Prevenirea bolilor** de Ladislau Karda





Semnul benefic al rodirii: *Holde* de Slavomir Popovici

atît din punct de vedere al conţinutului cît şi al cotei valorice atinse, turnate sau difuzate în anul ce s-a scurs, atestă, fiecare în felul său, tocmai aceste eforturi ale autorilor de a se apropia de marea public. Idei şi cunoştinţe sînt transmise astfel, într-un limbaj, cinematografic ce se vrea simplu, pe înţelesul tuturor, dar nicidecum simplist. Ca, de pildă, în dificilul **Momente din civilizaţia traco-dacilor**, unde Petre Sirin derulează cu claritate (fără a putea evita totuşi, pe de-a-ntregul, o anume uscăciune a discursului imagistic), etapele evoluţiei lingvistice, economice şi sociale ale aceluia neam despre care Herodot afirma că «ar fi putut fi cel mai puternic dintre toate seminţiile pămîntului». Sau ca în **Prin arhiva de piatră a Dunării**, în care Paul Cojocaru încearcă la rîndul său (fără a consemna nici el o reuşită deplină însă), să descifreze urme şi mărturii ale unor civilizaţii apuse în documente arheologice şi numismatice ce au supravieţuit trecerii necrutătoare a veacurilor.

Atunci cînd subiectul ales permite note lirice sau umoristice chiar, se strecoară dezinvol pe terenul sobru al filmului ştiinţific, înviorîndu-i contururile. În **Prevenirea bolilor cardio-vasculare**, Ladislav Karda ne vorbeşte deconectat şi deconectant despre pericolele stresului psihic şi ale sedentarismului, despre necesitatea alimentaţiei raţionale şi spectrul aterosclerozei. O amuzantă şi instructivă experienţă cu nişte soareci albi «stresaţi» de o «imensă» felină, ne descreţeşte oportun frunţile, dar nu diminuează efectele educaţiei sanitare preconizate, nu împletează asupra declaraţiilor pertinente ale academicianului Ştefan Milcu, ci dimpotrivă, le sporeşte considerabil forţa de penetraţie. Aceeaşi extrem de actuală

problematică socială şi medicală o tratează cu aplomb şi Zoltan Terner în **Atenţie la stress**.

Lacurile glaciare ale Retezatului, inspirat «număr» al «seriei» consacrate de Maria Săpătoru faunei şi florei din regiuni montane unice, degajă dincolo de precizia informaţiilor referitoare la formele de viaţă existente la mare altitudine, o poezie discretă şi gingaşă. O veselă policromie florală încîntă ochii privitorilor şi în **Hibridizarea** (scenariul şi regia Dumitru Dădîrlat). Deloc uluite de rezultatele remarcabile obţinute de cercetători întru dobîndirea unor varietăţi noi de flori, superioare din punct de vedere economic, involtele garoafe şi delicatele azalee ne aruncă un suris calm, impenetrabil...

*

Ajunşi la capătul călătoriei imaginare, o întrebare se strecoară insinuant: s-a situat într-adevăr acest «an jubiliar» al documentarului românesc la înălţimea sărbătorilor sale?

Nu vom risca acum şi aici un răspuns, lăsînd timpul să-şi arate şi de astă dată puterea. Am fi dorit, totuşi, ca vorbele rostite cu un deceniu şi jumătate în urmă (iată o altă aniversare) de către acel recunoscut maestru al nonfiecţiunii care a fost John Grierson, să i se potrivească pe de-a-ntregul: «M-a uimit nivelul profesional al scurtmetrajelor româneşti... Născut pe un pămînt cu vechi tradiţii de cultură, cineaştul român are interes să cultive aceste tradiţii, să le reînvie în ceea ce spiritul latin are mai preţios: claritatea şi echilibrul, temeinicia şi ideea perenităţii realizărilor umane».

Oltea VASILESCU



**Pe plan subiectiv,
individual,
debutul
înseamnă emoţii,
înseamnă aspiraţii.
Pe plan obiectiv,
colectiv,
debutul sau
mai corect
debuturile
reprezintă
curba evolutivă
a unei
cinematografii.
Apariţia
unui număr masiv
de începători
poate fi semnul
unei tentative
de regenerare,
după cum prezenţa
echilibrată
a veteranilor
şi debutanţilor
poate
fi interpretată
drept un moment
de apogeu,
dar şi de stagnare**

de Sydney Sokhoma, **Ambasadorii** de Naceur Ktari): fie încercînd să semnaleze punctele nevralgice din evoluția societății africane — exodul de la sat la oraș, nașterea unei burghezii autohtone care tinde să perpetueze exploatarea exercitată pînă de curînd de coloniști, constrîngerea exercitată de tabu-urile tradiționale (**Zeul tunetului** de Semebene Ousmane, **Încotro Koumba** de Alain Ferrari și Simon Ange, **Urme** de Hamid Bennani, **Și miine?** de Brahim Babai, **Cărbunarul** de Mohamed Bouamari, **O mie și una de miini** de Souhel Ben Barka, **Scrisoare de la țară** de Safy Faye, **Tatăl** de Abdelatif Ben Ammar, **Copilul altuia** de Jean Pierre Diongue Pipa).

Traversînd Oceanul Indian, regăsim pe continentul australian un fenomen asemănător. Și aici, pînă mai ieri, cinematograful național lipsea aproape cu desăvîrșire, uriașa insulă fiind o zonă comodă pentru cineastii anglo-americani de a realiza filme exotice în locație ieftină.

cîște producțiile australiene.

În 1974, Peter Weir a debutat cu **Mașinile care au mîncat Parisul**, o ficțiune social-politică, într-o atmosferă de western. Parisul nu este în acest film capitala Franței (desi ar putea să fie, după cum ar putea la fel de bine să fie Londra sau New York), ci un obscur orășel de provincie australian terorizat de o generație de tineri delincvenți, care trăiesc din jefuirea călătorilor, confecționîndu-și niște mașini monstruoase, din rămășițele vehiculelor jefuite. Amestecul de duritate, cinism și umor i-a făcut pe critici să compare filmul lui Weir cu teatrul lui Arrabal.

În același an, colegul lui Weir, Ken Annam, își face apariția pe ecrane cu o operă realizată într-o modalitate complet opusă, un fel de «documentar de ficțiune», **Duminică prea îndepărtată**. Inspirat dintr-o grevă a tunzătorilor de oi australieni, filmul și-a propus să surprindă, în cele mai mici amănunte, viața cinematografică inedită a acestor oa-

un an mai înainte, a realizat **Picnic la Hanging Rock**, despre un colegiu de fete.

Revelația anului 1976 în cinematograful australian a constituit-o Donald Crombie, cu filmul **Caddie**, care a cules principalii lauri decernați anual de Academia de film din Sydney (un fel de Oscar australian). Însuflețit de vădite intenții sociale, **Caddie** deapănă povestea unei femei cu doi copii, care are curajul să respingă «avantajele» căsătoriei de conveniență începînd o lungă și anevoioasă luptă pentru supraviețuire, ca spălătoare de vase prin restaurante. Diversele sale experiențe de viață și modul în care ele se înlanțuiesc apropie acest film de opera lui Scorsese, **Alice nu mai locuiește aici**, prezent la timpul său în cinematografele noastre.

Un nou Nou val?

Spuneam că o avalanșă de debuturi poate semnifica la un moment

Cannes '75: Algeria obține Marele Premiu: *Cronica anilor de foc*



Pe aceeași linie a neglijării cinematografului național și a favorizării celui străin s-au situat pînă de curînd și cele două festivaluri cu tradiție de la Sydney și Melbourne, a căror preocupare putea să fie aceea de a face cunoscut publicului australian succesele americane și europene ale anului.

Odată cu apariția unor nume ca Peter Weir, Ken Annam, Donald Crombie și Tim Burstall, situația s-a schimbat simțitor și acum este rîndul festivalurilor europene și americane să programeze la loc de

meni. «M-a interesat să arăt — spune regizorul — că acești oameni au multe în comun cu oricare zilier din lumea întregă».

Cu **Locul de joc al diavolului** (1976), Fred Schepisi își face și el intrarea în arena cinematografului mondial. Avînd drept cadru un seminar catolic de băieți, filmul se înru-dește tematic cu operele unor predecesori iluștri, de la Jean Vigo (**Nota zero la purtare**) pînă la Lindsay Anderson (**Dacă...**) sau pe cale de a deveni iluștri, cum ar fi sus-menționatul Peter Weir care, cu



Vocația
libertății.
Zambizanga
de Sarah
Maldoror,
cu Eliza
Andrada



Ispita regiei:
Jeanne Moreau,
autoare
și interpretă a
filmului *Lumina*

dat și tentativa de regenerare a unei cinematografii. S-ar părea că acesta este cazul Franței care, după ce la sfârșitul anilor '50 a cunoscut explozia Noului val, a trăit în anii '60 din ultimele clipociri ale acestuia. Din 1970 încoace, Parisul azvârle pe piața cinematografică, în primul rând pe cea internă, o seamă de nume noi, în speranța scăpării unei științe asemănătoare cu cea din 1959, când au apărut primele filme ale lui Malle, Truffaut și Godard. Iată câteva dintre aceste numeroase nume noi: Jean-Charles Tachella, Jean-Pierre Blanc, Robert Pouret, Jacques Doillon, Claude Pinoteau, Claude Zidi, Alain Corneau, Frank Cassenti, Jean-François Adam, Michel Andrieu, Christian Paureille.

În general, cheia în care intonează

acești realizatori este minoră — poate tocmai de aceea întârzie să apară mult așteptata științe. Construite uneori cu abilitate, câteodată cu umor, interpretate de actori de primă mână și prea bine cunoscuți — ca Yves Montand, Lino Ventura, Louis de Funès, Annie Girardot, Philippe Noiret, Jean-Paul Belmondo, filmele lor nu depășesc îndeobște stadiul divertismentului agreabil, pe care începi să-ți uiți de îndată ce ai ieșit din sala de cinema. De fapt, ce se poate spune mai mult despre recent vizionatul de către noi **Police Python 357** de Alain Corneau, decât că este un film polițist, ambițios, dar cam înclicat și pe alocuri neverosimil, pe plan atât psihologic cât și faptic? Sau despre **Animalul** lui Claude Zidi, decât că

este un nou vehicul pentru valorificarea personalității lui Belmondo? Sau despre mult vizionatul **Aripioară sau picior** al aceluiași Claude Zidi sau despre **Un om cu idei**, de Claude Pinoteau, decât că sînt niște comedioane nostime, la care de cele mai multe ori zîmbești și doar din cînd în cînd te pufnește risul?

Mai pregnant în memorie rămîne filmul de debut al lui Jean-Pierre Blanc — **Fata bătrînă**, o mică bijuterie de sensibilitate și umor, care prilejuiește recitalul actoresc al unui cuplu de zile mari: Annie Girardot și Philippe Noiret. E drept că mai există și unele tentative de înviore a limbajului cinematografic, de ieșire din tiparele bătute ale unei narațiuni de tip comercial. Așa ar fi Frank Cassenti, cu **Afișul roșu**

Au debutat în anii '70...

Debutul ca șansă colectivă



A face considerații pe marginea debuturilor unui deceniu constituie oricum un demers interesant, din care însă e greu să lipsească prezumția.

Numai din punct de vedere calendaristic schimbarea cifrei zecilor de ani reprezintă un prag net. Pe orice tărâm, deci și în cinematografie, fenomenele continuă într-o curgere neîntreruptă, fără să țină seama de turnanta deceniului. Chiar dacă Liza Minnelli, ca să luăm un prim exemplu, a debutat în 1967, cu **Charlie Bubbles**, ea rămâne o revelație a anilor '70. Chiar dacă Coppola, Pakula, Scorsese, Mazursky și Bogdanovich au realizat primele lor filme la sfârșitul anilor '60, curentul noului cinematograful american este reprezentativ pentru deceniul 8.

La urma urmei, se poate pune întrebarea: care este adevăratul debut? Prima «ieșire în lume», chiar dacă trece neobservată sau prima afirmare, fie ea și discutabilă.

În treacăt fie spus, pe de altă parte e dezolant să răsfoiești reviste, cataloage și anuare de specialitate și să constăți câte nume, figurând la rubrica «talente promițătoare», nu și-au ținut făgăduielile, cufundându-se în cea mai neagră uitare. Ce e drept, situația se prezintă oarecum diferit la regizori, față de actori, deși pentru toți este valabil dictonul: «În cinematograful valorizi cît ultimul tău film». Dar, în timp ce regizorul poate rămîne în istoria cinematografică printr-un singur film, drumul spre glorie al actorului este mult mai anevoios. Pentru publicul larg, Jack Nicholson, Gene Hackman sau Robert De Niro au

apărut odată cu **Cinci piese ușoare** (1970), **Jocul de-a moartea** (1969) și, respectiv, **Străzi lăturalnice** (1973). Dar cine mai știe cu câți ani în urmă au debutat ei în roluri obscure, din filme și mai obscure?

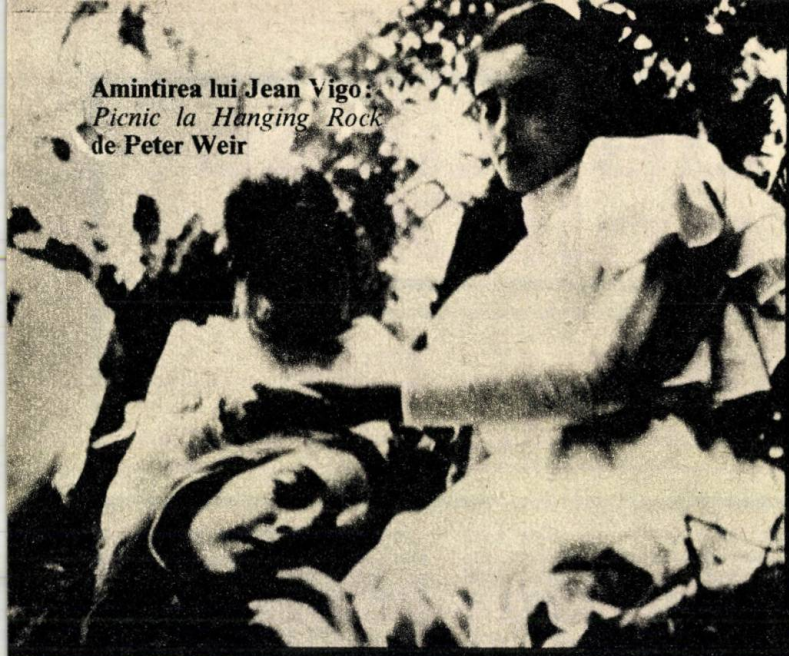
Să lăsăm, însă, la o parte speculațiile și să ne încadrăm, pe cît posibil, în patul lui Procust pe care îl formează deceniul 8. Cine sînt debutanții lui în regia de film? Prin ce se deosebesc ei de conștrații lor din deceniul precedent? Și, mai ales, ce semnificație au aceste debuturi pentru evoluția diferitelor cinematografii naționale?

La prima vedere, comparația dintre cinematografiile anilor '60 și '70 pare destul de dezavantajoasă pentru deceniul ce se încheie acum. În primul rînd, pentru că, în anii

Maximum de profesionalism:
Steaua fericirii captivă
de Vasili Motil



**Amintirea lui Jean Vigo:
Picnic la Hanging Rock
de Peter Weir**



Traore, de tunisianul Abdelatif Ben Ammar, de zairezul Mambu Zinga Kwami.

Chiar dacă mulți dintre cititorii rîndurilor de față aud acum pentru prima oară despre aceste nume, circulația lor a devenit în ultima vreme din ce în ce mai largă, ele înscrind-se tot mai des în palmaresurile festivalului panafrican de la Ouagadougou și ale unor prestigioase competiții europene și americane: Moscova, Leipzig, Taormina, Benalmadena, New York. Strigătul de revoltă împotriva neocolonialismului care este **Soarele O**, al mauritanului Med Hondo, a cucerit Leopauldul de aur de la Locarno 1970. Cannes 1975 a încununat cu Palme d'Or, **Cronica anilor de foc** al algerianului Mohamed Lakhdar Hamina, prezentat operativ și pe ecranele noastre. În 1977, filmul ivorian **Victoria cîntînd**, de Jean Jacques Annaud, a intrat în posesia mult rîvnitei statuete Oscar pentru cel mai bun film străin al anului.

Debutanții și «veteranii» abor-

1960—1970, au apărut cîteva școli și curente deosebit de importante pentru istoria cinematografului mondial: «Cinema nuovo» brazilian, cu Glauber Rocha, Rui Guerra, Nelson Pereira dos Santos; filmul **Underground** american, cu frații Mekas, Andy Warhol, Gregory Markopoulos; noul cinematograful canadian, cu Gilles Carle, Claude Jutra și Gilles Groulx; tînărul cinematograful vestgerman, cu Alexander Kluge, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder; noul cinematograful suedez, cu Vilgot Sjöman și Stig Björkman; explozia cinematografiilor din țările socialiste, unde s-au afirmat regizori precum Karel Kachina, Vilo Radev, Dušan Makavejev, Jaromil Jires, sau Peter Bacso; apariția filmului politic italian, reprezentat de frații Taviani, Elio Petri, Francesco Rosi și alții.

Numele debutanților deceniului 7 sînt astăzi la fel de cunoscute și de importante grație unor creații de ultimă oră: Milos Forman, Carlos Saura, Ken Russell, Robert Altman, Gleb Panfilov, Nagisa Oshima, Ettore Scola, Krzystoff Zanussi, Humberto Solas. Ele beneficiază acum și de efectul distanțării în timp, care sedimentează primele impresii, stabilind o ierarhie a valorilor, descoperind perenul și eliminînd accidentalul.

Cu asemenea predecesori iluștri, să ne întrebăm care e soarta începătorilor din anii '70? Pornind de la general spre particular, ar trebui precizat că privirile în ansamblu, debuturile acestui deceniu sînt expresia unor necesități: necesitatea afirmării unor noi cinematografii, necesitatea de a le regenera pe cele consacrate, necesitatea de a le menține la un anumit nivel de prestigiu.

**Cannes '78:
Australia
prezintă
Plîngerea
lui Jimmy
Blacksmith**



**La ordinea zilei:
Africa și Australia**

În prima categorie, cinematograful african și cel australian constituie cele mai grăitoare exemple ale deceniului nostru. În urmă cu zece ani, nimeni nu auzise de angoleza Sarah Maldoror sau de marocanul Souheil Ben Barka, nici de algerienii Abdellaziz Tolbi și Mohamed Ifticene, nici de ivorianul Gnoan M'Balla, sau de etiopianul Haile Gerima, de senegalezii Safy Faye și Mahama Johnson

dează o tematică profund ancorată în realitățile Africii contemporane, fie evocînd diferitele aspecte ale luptei pentru eliberare și decolonizare (**Puști pentru Banta și Zambizanga** de Sarah Maldoror, **Lupta pentru un Zimbabwe liber** de James Kwate Nee Owoo, **Victoria unui popor** de Brahim Babai); fie demascînd condiția dezavantajată în care se află populația africană în marile metropole capitaliste ale Europei (**Care pe care, Franța de Desire Ecare, Mektooub?** de Ali Ghalem, **Naționalitatea: emigrant**

sau Ariane Mnouchkine, cu **Molière**. Deocamdată ele rămân demersuri izolate.

În ceea ce privește debuturile ca mijloc de consolidare a unor poziții deja cucerite, s-ar părea că ele sînt apanajul «marilor puteri» ale ecranului: cinematografia sovietică și cea americană. Vasili Motil și George Lucas, Igor Maslennikov și Jerry Schatzberg, Ilia Averbach și John Avildsen, Nikita Mihalkov și Steven Spielberg sînt numai cîteva dintre numele care au marcat incontestabil a șaptea artă în al optulea deceniu. Ele vin să întărească și să diversifice contingentul anilor '60, cînd, atît din Uniunea Sovietică cît și din Statele Unite, s-au făcut remarcate evoluții simptomatice care continuă să se manifeste și astăzi. Este o zonă în care discuția se poartă nu atît pe marginea unor realizări izolate sau a unor momente de rară inspirație, cît cu privire la suite de lucrări coerente și bine încheiate, construite cu o dăruire caracteristică, cu maximum de minuțiozitate și profesionalism. În acești termeni se poate vorbi despre **Monolog** și **Steaua fericirii captive**, despre **Sperietoarea** și **Rocky**, despre **Sclava iubirii** și **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**, despre **Vinătorul de căprioare** și **Întoarcerea acasă**.

Ispita regiei și regizorii-femei

Pentru a întregi tabloul debuturilor anilor '70 este absolut necesar să menționăm două tendințe care, prin stăruința lor, au devenit caracteristice deceniului nostru. Este vorba de «cel de al doilea debut» și de creșterea numărului de regizori-femei.

«Cel de al doilea debut» consemnează trecerea tot mai multor actori, operatori și scenariști la regia de film. La unii se manifestă doar ca un impuls trecător, un fel de încercare a forțelor. La alții tentativa corespunde unei necesități de exprimare și devine o preocupare constantă.

În prima categorie se înscrie, de pildă, Raoul Coutard, marele operator al noului val francez. El a realizat **Hoa Binh** (un film despre consecințele războiului din Vietnam asupra unor copii), culegînd în 1970 laurii Cannes-ului și ai premiului Louis Delluc, după care s-a întors la vechea sa meserie. Dimpotrivă, colegii săi de generație, actorii Jean Claude Brialy și Gerard Blain — lanșați de Claude Chabrol în cadrul aceluiași **Nou Val (Frumosul Serge, 1958)** — ei au trecut, par-se, definitiv de cealaltă parte a aparatului de filmat, realizînd pînă acum cîte patru filme fiecare. Amîndoi au debutat în 1971 cu **Eglantine** și respectiv **Prietenii**, amîndoi au obținut cîte un premiu la San Sebastian și, respectiv, la Locarno.

Statisticile arată că cel mai ispițit de regie sînt tocmai actorii. Ajunși la o anumită maturitate creatoare și înarmați cu experiența platoului, ei simt nevoia să-și diversifice modalitatea de exprimare și (de ce să n-o spunem?) să-și creeze posibilități mai largi de afirmare ca actori. Este cazul americanului Clint Eastwood care, începînd cu **Cîntă în șoaptă pentru mine**, regizează westernuri și filme polițiste pe bandă rulantă pentru... actorul Clint Eastwood. Este cazul englezului Gene Wilder care s-a despărțit de Mel Brooks și Marty Feldman, rupînd astfel un trio excelent (vezi **Frankenstein Jr.**) pentru a deveni propriul său

realizator — din păcate, cu rezultate din ce în ce mai slabe (**Aventurile fratelui mai isteț al lui Sherlock Holmes** și **Cel mai grozav amant din lume**). Este cazul francezului Jean Yanne care a debutat pentru a doua oară în 1972, cu **Ce frumoasă-i toată lumea, ce amabilă-i toată lumea**.

Desigur că uneori se revelează, cu asemenea prilejuri, o adevărată chemare, o chemare descoperită brusc și valorificată la maximum. Nu mai rămîn îndoile în această privință după vizionarea unui film ca **Harul divin** de (actorul) Nino Manfredi — o comoară de umor și sensibilitate — sau ca **Pietonul** de (tot actorul) Maximilian Schell — o răscritoare discuție pe tema vinovației — sau ca **Johnny pleacă la război** de scenaristul Dalton Trumbo, un vehement rechizitoriu la adresa războiului.

Desigur, regia de film practică de femei nu este o invenție a ultimului sau ultimelor decenii. De la Alice Guy încoace, cîteva nume de femei (ce-i drept, puține) au figurat pe generic și în dreptul cartonașului care indică realizatorul. Dar începînd cu anii '60, fenomenul capătă amploare. Se scriu studii pe această temă, se inițiază festivaluri specializate, se organizează colocvii și mese rotunde. Agnès Varda, Martha Mezszaros, Lina Wertmüller, Liliana Cavani, Larisa Sepitko, Vera Chitilova nu lipsesc din topurile mai mici unei stagiuni. Aceste predecesoare, astăzi celebre, au constituit un **imbold** și pentru debuturile anilor '70. Ele se numesc Nina Companeez, Anita Brejen, Karen Arthur, Patricia Moray, Nana Mcelidze, Jannick Bel-

O nouă vîrstă a filmului american: Alice nu mai locuiește aici de Martin Scorsese, cu Ellen Burstyn în rolul titular





Filme cu actori prea bine cunoscuți: *Aripioară sau picior de* Claude Zidi, cu Louis de Funès



Cinematografia canadiană excelent reprezentată de un film-anchetă: *Conspirația tăcerii*

ion. Ultima este o mai veche cunoștință a spectatorilor noștri, în calitate de autoare a filmului **Sofia lui Jean**. O și mai veche cunoștință este semnatarea regiei filmului **Lumina** și se numește Jeanne Moreau.

Prin forța împrejurărilor, din această fugară trecere în revistă a debutanților deceniului la capătul căruia ajungem, lipsesc o serie de nume și de titluri. Lipsesc cei trei mușchetari ai filmului elvețian, Michel Souter, Claude Goretta și Daniel Schmidt, care au pus bazele unei cinematografii până la ei practic necunoscute. Lipsesc din acest panoramic acel meteor singular pe firmamentul cinematografului mexican care se numește Alejandro Jodorowski. Lipsesc englezul Alan Parker care, de la primul său film — **Bugsy Malone** a stîrnit elogiile criticii și ale publicului. Lipsesc canadianul Denys Arcand al căru

Rejeanne Padovani s-a văzut pe micile noastre ecrane și indianul Shyam Benegal care cu **Stîrșitul nopții**, a făcut turul tuturor festivalurilor internaționale ale anului 1976. Lipsesc finlandezul Rauni Mollberg care în **Pămîntul e un cîntec pervers**, zugrăvește viața laponilor, polonezul Janusz Zaorski, cu minunata lui **Fereastră deschisă spre mare**, bulgarul Liudmil Staikov, cu Marele premiu de la Varna 1976, luat pentru **Amendament la legea apărării statului**.

Omișiuni inevitabile? Poate. Omișiuni regretabile? Probabil. Omișiuni remediabile? Cu siguranță. Remediabile în deceniul care începe acum și care va confirma valorile autentice fără a ține seama de bilanțurile, mai mult sau mai puțin complete, ale deceniului precedent.

Cristina CORCIOVESCU

Sensibilitate și umor... în minor: *Fata bătrînă* de Jean-Pierre Blanc, cu Annie Girardot și Philippe Noiret



Steven Spielberg

Întâlniri de gradul unu cu regizorul «Întâlnirilor de gradul trei»



Era în 1967. Un tânăr pătrundea pe poarta studioului, înarmat cu o servietă diplomatică și cu un aer important, astfel încât portarul, crezând că este fiul directorului, l-a lăsat să treacă, fără să-l legitimeze. «Abia când am ajuns înăuntru, mi-am dat seama că nimeni nu avea nevoie de ceea ce puteam eu oferi. Pe atunci, majoritatea cineaștilor — cu excepția actorilor — erau oameni maturi și nimeni nu se uita la mine. Era înainte de apariția noului val american și pot spune că mă număr printre cei cinci sau zece realizatori care l-au declanșat. La ora aceea nu-l cunoșteam decât pe George Lucas, iar Coppola era idolul meu.

enorm. Le-am pus o grămadă de întrebări și mi-au dat o mulțime de răspunsuri. Am încercat să fiu cât se poate de receptiv».

Apoi a semnat regia citorva episoade din **Columbo**: «A fost foarte nostim, pentru că am putut să-l ajut și să-l urmăresc pe Peter Falk compunându-și personajul. Era încă la începutul serialului și ne-am străduit împreună să descoperim colombo-isme pe care Peter le-a păstrat, după aceea, în repertoriul lui».

În continuare a realizat trei filme TV: **Duel pe autostradă**, **Ceva rău și Sălbaticul**.

«Inițial, **Duel pe autostradă** ar fi trebuit să fie un film pentru marele ecran. Dar studioul Universal, căruia i-am propus subiectul, a spus

mine însumi: să debutez în acest domeniu pe un scenariu propriu. Inspirat dintr-o știre din ziar, **Sugarland Express** este un film politic care stigmatizează mijloacele de comunicare de masă din America zilelor noastre. Astăzi, unii nu se mai multumesc să privească actualitățile la televizor, ci vor să fie ei înșiși eroii acestor actualități. Asta tratează filmul meu».

Și de la oameni la rechini: **Fălci**. «Inițial, m-a fascinat romanul sau mai precis ultimele lui 120 de pagini, când cei trei eroi pleacă pe mare ca să vneze rechinul. Toate sentimentele lor reciproce sînt lăsate la o parte și ei își unesc forțele, ca să ucidă fiara. Primele 200 de pagini nu-mi plăceau și i-am spus producătorului David Zanuck că aș vrea să le schimb. A fost de acord. Când ecranizez o carte, e ca și cum aș găti o omletă: am nevoie de nițică slăninuță, și de nițică brînză, și de nițică ceapă. De aceea în **Fălci** sînt mai multe momente de mare tensiune: apariția rechinului, ravagiile provocate de el, conflictul între interesele meschine ale primarului unei stațiuni balneare și spiritul civic al polițistului, vînzarea rechinului. S-ar putea spune că e o celebrare a victoriei permanente a omului asupra naturii».

Apoi, din adîncul mării în înaltul cerului: filmul științifico-fantastic **Întâlniri de gradul trei**.

«Este un film pentru cei care vor să-și pună la contribuție imaginația și nu pentru cei care își încrucisează brațele. Ei spun: Dovedește-ne că există extraterestrii! Nu o pot dovedi. Nimeni nu o poate dovedi. Nici nu știu dacă cineva vrea să o dovedească, dar cu toții vrem să știm că nu sîntem singuri».



...Primul meu film pe 35 mm., făcut acasă, ca amator, a fost **Amblin** — un atac la adresa comercialismului cras. Era o încercare de a demonstra profesioniștilor că știu să mișcă aparatul, să pun lumina și să dirijeze actorii».

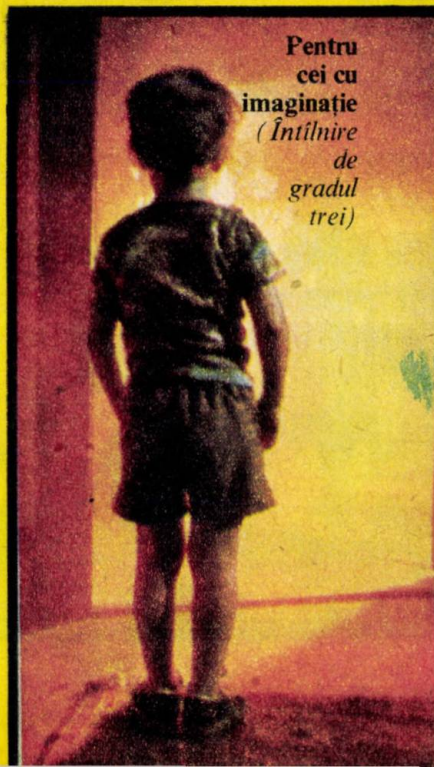
Au urmat cîteva filme de televiziune sau mai precis cîteva episoade de serial.

În ordinea cronologică, cel dintîi a fost episodul-pilot din **Galeria de noapte**. «A fost primul meu film profesionist în care Joan Crawford interpreta rolul unei bătrîne oarbe din Manhattan, în timpul panei de curent electric la New York. Era foarte ciudat să lucrezi cu o echipă de profesioniști, trecuți de mult de prima tinerețe. Dar m-au ajutat

că-l acceptă numai cu Gregory Peck în rolul principal. Am renunțat și l-am făcut pentru TV și televiziune. Nu mi-a părut rău, pentru că așa l-au văzut 15 milioane de oameni».

Duel pe autostradă poate fi considerat adevăratul debut al lui Spielberg, filmul care inaugurează tema sa preferată: urmărirea. Fie că este vorba de două mașini, de polițiști și delincvenți, de rechini și înotători, de terestri și extraterestri, personajele filmelor sale sînt într-o neobosită goană unele după altele. Deci de la mașini la oameni: **Sugarland Express**.

«Nu mi-a fost greu să trec de la filmul de televiziune la cel de cinema. Numai că a trebuit să aștept, pentru că am pus un fel de rămășag cu



Theo Angelopoulos:

Filmul e o metaforă cu dimensiuni politice



Apariția lui Theo Angelopoulos pe ecranele lumii, la începutul anilor '70, a fost salutăată drept începutul unei noi etape în evoluția cinematografilor

grecești care, de la momentul Michael Cacoyannis, nu mai avuseseră o personalitate regizorală atât de proeminentă. Fostul student în drept și critic de cinema își propusese să revoluționeze o cinematografie amorfă, atât prin formula independentă a producției, cât mai ales prin tematica, accentuat politică. Într-o formă de inspirație brechtiană.

«Ceea ce mă interesează este să demontez mecanismul puterii. Cu această idee m-am apucat de **Reconstituirea**. Am pornit de la un fapt divers: asasinarea unui om de către soția lui și de către amantul acesteia. Am făcut o anchetă la fața locului, am vorbit cu oamenii, am consultat dosarele judiciare și am încercat să reconstitui faptele. În film există trei reconstituiri. A



mea, a justiției și a unui grup de ziaristi. Nici una nu ajunge la nici un rezultat. E un fel de pirandellism. Am vrut să stabilesc o dialectică între cele trei nivele și o dialectică

între secvențe — principiul estetic fiind ca fiecare plan să aibă o valoare autonomă și ca fiecare bucată autonomă să lucreze pentru întregul film. Este un principiu brechtian. Tot ceea ce lipsește din reconstituirea judiciară este completat de a mea sau de cea a ziaristilor».

Acest film, realizat într-un stil aproape documentar, urmărește să ilustreze o triplă distrugere: individuală, socială și narativă. Spre deosebire de tragedia antică a Atrizilor (omorrea lui Agamemnon de către Clitemnestra și Egist), la care face evidente referiri, cauza crimei nu este iubirea, nici răzbunarea, ci mizeria. Asasinatul devine un act disperat de revoltă împotriva mediului și a destinului.

Următorul film al lui Angelopoulos, **Zilele lui 36**, este o metaforă cu dimensiuni politice, care își propune să zugrăvească minuios un climat social.

«M-am inspirat dintr-un fapt divers petrecut înainte de dictatura lui Metaxas. Am încercat să redau acel climat de corupție a puterii, care vroia să pună oamenilor pumnul în gură. Am ales o modalitate diametral opusă filmului polițist și celui politic-polițist, de tipul **Atentatului** lui Yves Boisset. De fiecare dată când intriga tinde să devină polițistă, rup, opresc și pornesc într-o nouă direcție, adică o iau mereu de la capăt. Este un film fără erou. Personajul principal se află mereu în spatele unei uși, pentru că, în cele din urmă, ușa s-a devinut personajul central al filmului».

Cu **Comedianții**, Angelopoulos revine într-un fel la formula din **Reconstituirea**, și anume pe trei nivele: povestea unei trupe de teatru ambulante, istoria Greciei în perioada 1939—1952 și, din nou, mitul Atrizilor. Actorul principal al trupeii este executat de către ocupanții hitleriști, în urma unui denunț al soției sale și al amantului ei. Fiica și fiul lui îiucid pe cei doi denunțatori.

«Este o călătorie în spațiu și în timp, prin intermediul căreia am încercat să prezint un tablou al întregii Grecii. Cum nu aveam ambiția să fac un tratat de istorie, mitul Atrizilor mi-a permis să redau trupa teatrală ca o celulă și, prin intermediul ei, să arunc o privire asupra unei întregi perioade istorice. În **Zilele lui 36** descriu geneza unei dictaturi. **Comedianții** reprezintă o continuare directă, întrucât urmărește desfășurarea dictaturii. Am avut de înfruntat două probleme: pe de o parte dificultatea de a structura un material imens, pe de altă parte grija de a evita convenționalismul unor opere similare. Mă interesa în primul rând generația Rezistenței, adică cei care s-au opus dictaturii lui Metaxas».

În ultimul său film, **Vinătorii**, Angelopoulos continuă tabloul istoric al Greciei (de data aceasta oprindu-se la perioada 1949—1976), sub metafora unei partide de vânătoare.

Filmul nu e un tratat de istorie (Comedianții)



Nikita Mihalkov:

De la „Sclava iubirii” la pasiunea filmului



Strănepotul pictorului Vasili Surikov, nepotul pictorului Piotr Koncealovski, fiul poetului Gheorghe Mihalkov și al scriitoarei Natalia Koncealovska-

ia, fratele mezin al regizorului de film Andrei Mihalkov-Koncealovski, Nikita Mihalkov n-a conceput nicodată să trădeze această bogată ereditate artistică.

«Din fragedă copilărie, am simțit nevoia să joc rolul cuiva, să imit, să parodiez, să interpretez. A fost o dorință presantă, subconștientă, mi-a plăcut să trăiesc în lumea imaginilor, a fanteziei».

Așa se face că înainte de a avea 14 ani a debutat pe scena teatrului Stanislavski din Moscova, singurul teatru la ale cărui cursuri erau primiți și elevii de școală.

Astfel, prima vocație a lui Nikita Mihalkov a fost actoria. Mai întâi în teatru, apoi în film. **Pășesc prin Moscova** (1963), **Cuib de nobili** (1969), **Cortul roșu** (1969), **Dirigintele de poștă** (1972) sînt numai cîteva dintre titlurile care i-au jalonat cariera interpretativă, carieră care a continuat și după debutul său regizoral, în primul rînd în propriile sale filme.

«Ca să fiu sincer, sînt îndrăgostit de această profesiune și îmi doresc tot timpul roluri cu adevărat interesante. Cînd lucrez ca regizor și văd că un actor nu joacă așa cum aș vrea, am convingerea că eu aș putea-o face mai bine. Desigur că adevse e o simplă iluzie.»

Poate conștiința acestei neîmpliniri constituie una dintre explicațiile pentru care Nikita Mihalkov s-a apucat de regie.

«După patru ani de actorie, am intrat la Institutul de cinematografie, unde am fost primit în anul doi, la clasa de regie a lui Mihail Ilci Romm.»

Nikita Mihalkov absolvă Institutul cu un film de diplomă compus din trei părți, intitulat **O zi liniștită la sfîrșit de război**. În rolurile principale: Serghei Nikonenko și Natalia Arimbassarova.

«Încă de la debut, am aplicat un principiu de la care nu m-am abătut pînă acum și nici nu am de gînd să o fac și anume că nu voi realiza un film de dragul cuiva sau a ceva, că nu voi face decît filme care să mă reprezinte, în care să am ceva de spus. De aceea, pentru mine, perioada realizării unui film este o etapă foarte dificilă. A face film

este lucrul cel mai important în viața mea. Și chiar dacă nu sînt întotdeauna mulțumit de ceea ce iese, nici nu mi-e niciodată rușine. Nu fiindcă aș fi convins că fac filme bune, ci pentru că ele sînt o părțică din viața mea cea mai intimă, pentru că fiecare dintre ele l-am făcut cu inima deschisă, fără să mă gîndesc cum va fi primit și cum vor reacționa ceilalți».

Această profesiune de credință a stat la baza celor trei realizări de pînă acum: **Atacul trenului cu aur** (1974), **Sclava iubirii** (1975), **Piesă neterminată pentru pianină mecanică** (1977).

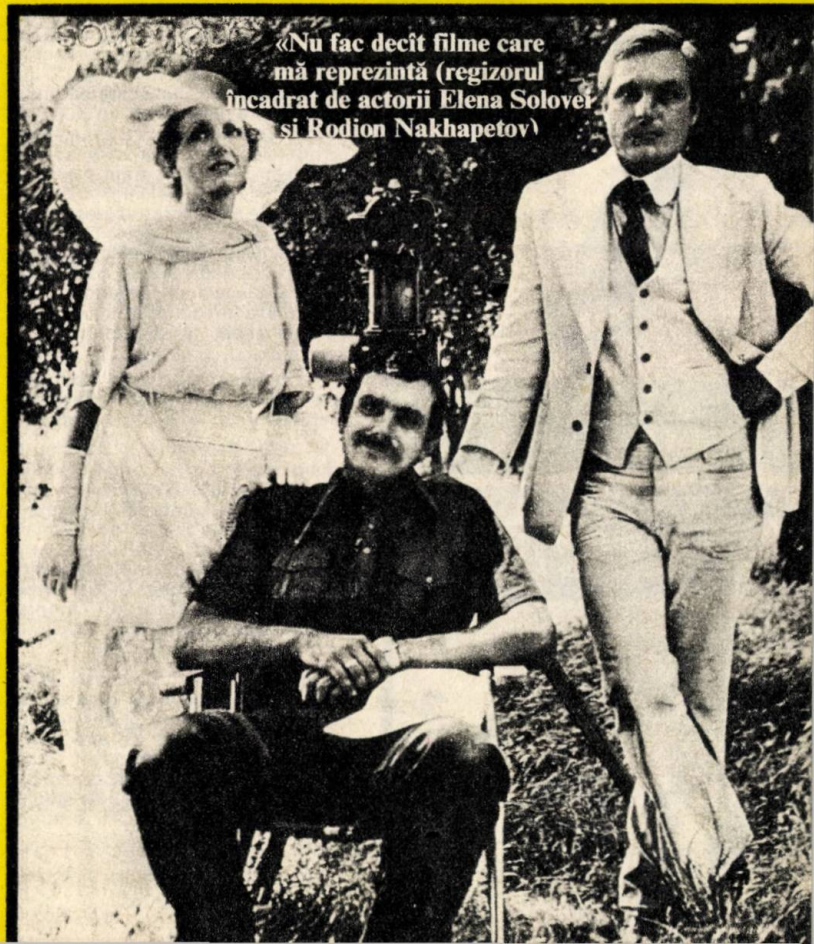
«Deși sînt diferite ca gen, în toate trei am încercat să exprim aceeași idee care mă obsedează, și anume cum se realizează armonia dintre individ și lumea în care trăiește.

O altă trăsătură comună, de data aceasta de ordin practic, este faptul că la toate trei am colaborat cu

aceiași oameni: operatorul Pavel Lebeșev, scenograful Aleksandr Adabarian, care uneori a fost și coscenarist.

În ciuda acestor asemănări, deosebirile dintre filmele realizate de Nikita Mihalkov sînt foarte mari: de la «easternul» **Atacul trenului cu aur** la ecranizarea **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**, drumul este foarte lung.

«De fapt, **Piesă neterminată...** nu este transpunerea unei opere a lui Cehov, ci o adaptare «în manieră» sau «în spiritul» lui Cehov. Deși orice regizor de film își dorește să întâlnească autori ca Cehov, Tolstoi sau Dostoievski, el nu trebuie să rămînă un simplu interpret al operelor clasice, deoarece se expune primejdiei înrobirii. Atunci cînd ecranizez un clasic, nu o fac pentru a-l scuti pe spectator de lectura cărții respective, ci pentru a-mi exprima propriile mele gînduri și frămîntări. Scopul meu este să creez o operă de artă de sine stătătoare, în care nu se regăsesc toate elementele operei literare. Dacă renunț la unele dintre ele, nu înseamnă că le-am pierdut din vedere sau că nu le-am înțeles, ci că pur și simplu nu am avut nevoie de ele. Această concepție mă ajută să nu mutiliez originalul, să nu introduc idei străine autorului, ci să-l traduc într-un limbaj propriu mie».



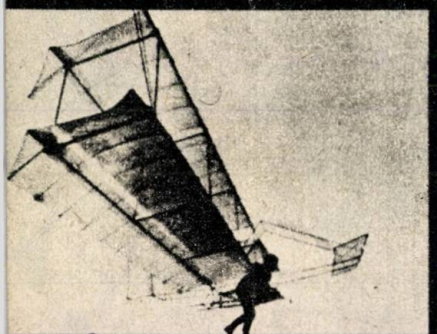
«Nu fac decît filme care
mă reprezintă (regizorul
încadrat de actorii Elena Solover
și Rodion Nakhapetov)»

Shuji Terayama—

un Rimbaud și un Fellini al Japoniei



Am crescut la cinematograful



«Să aruncăm cărțile
și să ieșim în stradă»

Între vis și realitate granița
e imprecisă (De-a v-ați
ascunseala la țară)



Poetul, dramaturgul, regizorul de teatru și cineastul Terayama a făcut din verbul «a provoca» unul dintre scopurile creației sale. Drumul lui spre cinematograful a trecut prin teatru: «La începutul anilor '60, am publicat, într-o revistă literară, prima mea lucrare, «Singele doarme în picioare», o piesă de groază. Apoi, ca actor, am interpretat tot felul de roluri mici, mai ales în filmele de început ale lui Shinoda, apoi am scris scenariul tot pentru Shinoda și pentru Hani. De fapt, din totdeauna am vrut să fac film, practic am crescut la cinematograful».

În 1967 a înființat o companie de teatru experimental, unde i s-au conturat câteva dintre principiile care aveau să stea la baza creației sale cinematografice:

«Pentru film, m-am inspirat din experiența mea teatrală în care m-am detașat atât de tradiția niponă, cât și de teatrul modern importat. După mine, tocmai scena poate să stabilească un dialog direct cu publicul, în timp ce ecranul, așa cum îl indică și numele, este ceva care separă.

În teatrul pe care l-am practicat, am suprimat scaunele din sală, pentru a-i face pe spectatori să se așeze la aceeași masă cu actorii, apoi am eliminat decorul și, în cele din urmă, am ieșit în stradă. Acolo, luam autobuzul și plecam să ne terminăm de jucat piesa într-un apartament de la celălalt capăt al orașului.

Modul meu de a monta filmele se poate compara cu acest mod de a face teatru, permițând intervenția evenimentului și a hazardului».

În 1970, Terayama a debutat în cinematograful cu lung-metrajul **Împărțitul Tomato-Ketchup**, pe care unul dintre asistenții săi l-a remontat, transformându-l în două scurt-metraje. Această posibilitate de a interveni în opera cinematografică finită constituie una dintre tezele de creație ale regizorului japonez, care atribuie oricărui film un caracter aleatoriu și nedefinitiv.

«Pînă ce-l termin, filmul este opera mea și îl fac așa cum cred eu de cuviință. După aceea, el devine proprietatea tuturor. De ce spectatorii să n-aibă dreptul să refacă și ei montajul unui film? Dacă publicul nu-l poate schimba după gustul lui, filmul nu prezintă nici o atrac-

ție. Pe mine personal, m-ar tenta să remontez filmul lui Nagira Oshima, **Ceremonia**».

Terayama și-a cucerit reputația internațională un an mai târziu, cînd filmul său, **Să aruncăm cărțile și să ieșim în stradă**, a fost premiat la festivalul de la San Remo. Povestea adolescentului sărac, care trece printr-un moment de acută criză (conflictele cu părinții, fuga de acasă) se îmbină cu imaginea Japoniei contemporane. Rezultatul: un film social și politic care îmbracă forma unui poem despre adolescență.

«Cînd am făcut **Să aruncăm cărțile...** prima mea dorință a fost să distrug cinematograful pe care l-am cunoscut la o vîrstă fragedă. Dar mi-am dat repede seama că imaginile, indiferent dacă sînt albe, negre, decedate sau filmate în împrejurări dintre cele mai neașteptate, de pildă cu aparatul fixat într-o mîngie de fotbal, produc totuși o realitate filmică, care poate avea asupra spectatorului o adevărată forță de fascinație. De aceea mi-a venit ideea ca, la sfîrșitul filmului, să-i pun pe actori cu fața la aparat și să-i fac să răspundă la ceea ce proclamă pregenericul: libertatea spectatorului trece prin cea a actorului. Căci actorii nu sînt decît un produs al luminii, care pentru a exista, are nevoie de întuneric. Făcînd acest film, am mai avut o surpriză. La început, am vrut să diferențiez visul de realitate, folosînd pentru vis peliculă color. Apoi mi-am dat seama că între vis și realitate granița e imprecisă, așa că am amestecat planurile».

Filmul care i-a adus lui Terayama cele mai multe elogii este însă **De-a v-ați ascunseala la țară**, o încercare de exorcizare a amintirilor, avînd la bază binomii ficțiune-realtate, trecut-prezent, interior-exterior. Regizorul a fost supranumit un Rimbaud al cinematografului și un Fellini al Japoniei.

«Am încercat să anulez frontiera tradițională dintre interior și exterior: toate obiectele care, de obicei, se află în interiorul casei le-am pus afară, în timp ce elementele de peisaj sînt înăuntru».

Această explozie de amintiri personale, îmbrăcate în haina unui limbaj nonconformist, este urmată de film perfect realist cu ton de reportaj: **Boxerul**. Lumea ringului este o pasiune mai veche a lui Terayama, care a evocat-o în poeme, și a descris-o într-o seamă de scenarii încă nerealizate și în romanul «În fața ochilor mei, deșertul».

Stilul tradițional al acestui film i-a descumpănit pe cei care voiau să vadă în Terayama doar un iconoclast. **Boxerul** este însă un semn că toate căile sînt deschise în fața tînărului regizor japonez.

Cu excepția articolelor care poartă alte semnături, paginile dedicate debuturilor din anii '70 au fost realizate de **Cristina CORCIOVESCU**



Au debutat în anii '70

O, debutant(ă), aproapele meu!



Sigur, nu-i ușor să fii debutant în cinematograful, și nu numai acolo, în trecut fie spus...

A debuta înseamnă un pariu, fără îndoială. La prima vedere, șansele de câștig sînt ca și egale într-un pariu. Atîta doar că, meditănd puțin, vom observa că nici un pariu nu și-ar avea rostul (și — de ce nu? — hazul) dacă lucrurile ar sta într-adevăr așa și dacă, de fapt, orice pariu nu ar însemna altceva decît faptul că doar una din părți are dreptate (în afara împrejurării lamentabile cînd amîndouă se înșeală) și că tot farmecul, utilitatea chiar a unor asemenea pariuri vine din această senzație, cumva ciudată, cumva iritantă, a dreptății intuite, presupuse, dar nedovedită încă.

Ceea ce propun rîndurile următoare (sau «tabletele» următoare — spuneți-le cum doriți) mi se pare — în egală măsură — arbitrar și util. Arbitrariu (să nu se sperie nimeni de acest cuvînt), pentru că — zic eu — nu există vreun motiv anume pentru a pune lanterna sau reflectorul asupra promoției de debutanți a anilor '70 și nu asupra aceleia a anilor '65 sau '75, să spunem. Și totuși, util, extrem de util, pentru că această secțiune (în sens de tăietură, de decupare) dă dintr-o dată cîteva idei, cîteva lumini asupra condiției debutantului în vremurile noastre.

Ce observăm, așadar, fie și la o «ochire» rapidă?

● Că, în majoritatea cazurilor (inclusiv ale celor neamintite aici), «specializarea», «emploi»-ul nu

mai funcționează. Pe vremea zăpezilor «d'antan», debutul într-un rol de anume factură era ca și fatal, cele mai multe creații ulterioare urmînd tipicul «originalului». Debutanții anilor '70 au avut (se vede ușor din filmografia lor) șansa (cine știe?...) de a li se propune roluri de cele mai diferite facturi.

● Că, în consecință logică, foarte puțini au devenit, precum predecesorii, niște «personaje», niște invariante în substanță, cu variațiuni în detaliu (este — să fiu bine înțeles — o simplă constatare, nu o judecată de valoare).

● Că, oricum am lua-o, acești debutanți sînt sau au fost într-un fel handicapați de o concurență (cel puțin numerică), superioară altor decenii.

● Că un debut de excepție poate rămîne uneori atît și nimic mai mult, fără «recidive» (nu este însă cazul celor despre care e vorba în continuare).

● Că debutantei în film a anilor '70 i s-ar potrivi următorul «portret robot»: în stare a juca un personaj cînd «enervat» de cotidian, cînd suportîndu-l (uneori aproape cu placiditate); cînd «love-story» — stă, cînd (vag, sau de-a dreptul) cinică sau «rea»; cînd întreprinzătoare, cînd ascultătoare. Condiția socială (a personajului): oricare (urmăriți cu atenție «fișele» care urmează).

În lipsa unei «specializări», a unei «tipizări» în acest sens, vom observa că se debutează, în genere (și cu succes!) în roluri «rupte» — dacă se poate spune așa — «din azi» sau, oricum, din așa-zisa perioadă modernă și contempo-

rană. Femeia este, nu o dată, anti-femeie (în raport cu canoanele) și, în consecință, mijloacele, stilul se schimbă. Debutantele anilor '70 (fiindcă despre ele am convenit să vorbim) au o directe, un fel de lipsă de pudoare (estetică), o maleabilitate (paradoxal!) și — rezultînd din toate acestea la un loc — un fel de disponibilitate căreia eu i-aș spune mai curînd răceală, nu lipsită de semnificație.

Și mai curios mi se pare că nici despre «băieți» n-aș putea spune altceva.

Deci, o «generație», o «promoție» (cum ziceam) de debutanți «marcați» solid de un profesionalism fără cusur și de un anume «spirit al secolului» — sau, mai exact, al sfîrșitului de secol — la fel de fără cusur: luciditate și disponibilitate în toate sensurile, ușoară indiferență față de rolul propus.

A debuta astăzi în cinematograful este, prin urmare, o cu totul altă «afacere» decît altădată. Drumul de la condiția de debutant la aceea de star pare mult mai scurt și, contrar unor opinii în circulație, procesul de «mitificare» (de la mit...) nu și-a pierdut nimic din intensitate, dimpotrivă. Atîta doar că altele sînt sensurile și datele lui calitative.

Pe debutantul de azi îl simt totuși ca pe omul de lîngă mine (cel puțin, eu) și chiar cînd a devenit star as bea o cafea cu el, fără nici un fel de complex, cu o plăcere impudică...

O, debutant(ă), aproapele meu...

Aurel BĂDESCU

Isabelle Adjani- reabilitarea frumuseții

Apariția Isabellei Adjani în lumea teatrului și filmului francez a constituit un eveniment. Foarte tânără, foarte frumoasă și foarte talentată, ea a debutat într-un rol episodic din filmul Ninei Companeez, **Faustine și frumoasa vară**, pentru ca apoi să devină protagonista filmului **Palma** (regia Claude Pinoteau), alături de Lino Ventura. Critica i-a remarcat în unanimitate autenticitatea trăirilor, simplitatea mijloacelor de expresie, modernitatea interpretării. Împărtășind aceste aprecieri, François Truffaut a ales-o pentru rolul principal din **Povestea Adelei H**, rol care i-a adus consacrarea internațională, nominalizarea pentru premiul Oscar și diverse distincții obținute la festivalurile anului 1976. Au urmat un alt succes de prestigiu — **Locatarul de Roman** Polanski —, câteva demonstrații de vervă și spirit (**Barocco** și **Violette și François**). Un prim film american a fost din păcate și primul său eșec — **Soferul** —, unde i-a avut ca partener pe Ryan O'Neal. Reabilitarea în ochii criticilor și ai spectatorilor i-au adus-o, însă, **Surorile Brontë** (regia André Techine), film a cărui premieră a avut loc recent.



Elena Solovei- de la comedie la tragedie și viceversa

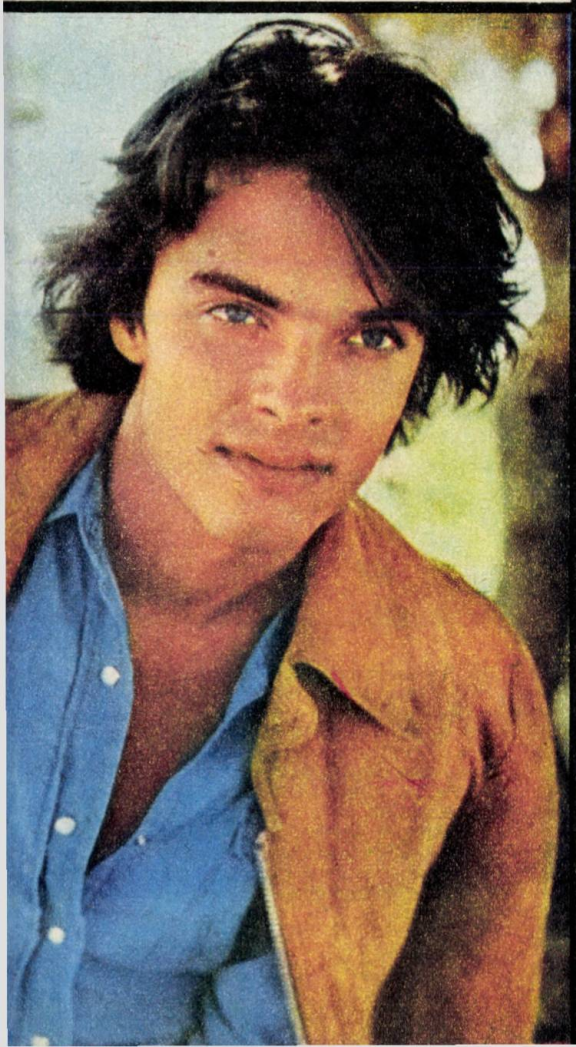
Proaspătă absolventă a Institutului de cinematografie din Moscova — promoția 1970 — Elena Solovei a fost aleasă de regizorul Pavel Assenov pentru rolul Clarice din **Regele cerb**, ecranizare a piesei-basm de Carlo Gozzi. Acest debut a marcat pentru o vreme evoluția carierei sale cinematografice, desemnând-o cu precădere pentru erolne tinere, vesele, zgloabii și antrenante. Odată cu distribuția sa în filmul lui Ilia Averbach, **O dramă de altădată** (1973), repertoriul actriței și-a schimbat esențial configurația, orientându-se mai ales spre ecranizări ale literaturii clasice: **Egor Bulicov și alții**, **Copiii lui Vanușin**, **Dușmanii**. Dar evenimentul hotărâtor al carierei sale rămâne, fără îndoială, întâlnirea cu regizorul Nikita Mihailov și cu rolul titular din **Slava iubirii**, povestea tragicului destin al unei vedete de film mut. Renumele internațional dobândit cu acest prilej s-a consolidat cu prilejul celei de a doua colaborări cu regizorul Nikita Mihailov, **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**.

Dorința Elenei Solovei de a interpreta un film de actualitate a fost împlinită de regizoarea Dinara Assanova, care a distribuit-o de curând în **Soția a plecat**.

Edward Albert- pe urmele tatălui

Amatorilor de film american le este binecunoscută statura scundă, chipul roșcovan, buzele subțiri și ochii ageri ai lui Eddy Albert, excelent actor de planul doi, ne lipsit de pe ecran în ultimele trei decenii.

Fiul său — Edward Albert — nu-i seamănă deloc. E înalt, cu chipul smead și visător, cu gura cărnoasă și ochii migdalați. Așa l-am văzut în filmul său de debut, melodrama **Și fluturii sînt liberi** (regia Milton Katselas), unde interpreta rolul unui orb de care se îndrăgostea o fată cam trăznită (Goldie Hawn). A urmat o nouă colaborare cu Katselas, la ecranizarea unei piese de teatru de mare succes — **40 de carate** —, în care Albert junior, de data aceasta în deplinătatea facultăților sale oculare, își exercita farmecele asupra unei femei trecute de prima tinerețe (Liv Ullmann). L-am revăzut într-o ipostază nouă în **Principiul Dominiului** (regia Stanley Kramer), unde a încercat să calce pe urmele tatălui său, interpretînd un rol mai puțin simpatic, ca participant la un complot. În 1978, a reapărut pe ecrane, din nou într-o companie actricească prestigioasă — Anthony Quinn și Jacqueline Bisset — pentru a contribui la transpunerea pe peliculă a unei povești de viață aproape autentică. Este vorba de **Magnatul grec**, realizat de J. Lee Thompson.



Mariangelo Melato- împotriva canoanelor frumuseții

De la bun început (adică de la **E de ajuns s-o privești**) și-a creat reputația de actriță urfă. «Mă amuza să spun despre mine acest lucru, mai ales că astfel mă distanțam de șirul atitor frumuseți care jalonează istoria filmului italian, de la Francesca Bertini la Sophia Loren. Dar atunci cînd și ceilalți s-au apucat să spună despre mine că sînt urfă, lucrul a început să mă deranjeze și m-am hotărît să le schimb opinia». Deși trăsăturile sale — ochii depărtați, nasul mare, gura cărnoasă — nu corespund canoanelor clasice de frumusețe, Mariangela a devenit, la scurt timp după debut, tipul femeii contemporane, independentă și răzbunătoare, uneori pusă pe îmburghezire (**Clasa muncitoare merge în paradis**, 1971), alături dornică să șocheze prin nonconformismul ei (**Dragă Michele**, 1976). După prima colaborare cu Elio Petri (cea de a doua s-a produs abia după cinci ani, cu **În orice mod**), Mariangela Melato a format un cuplu excelent cu un alt relativ recent debutant, Giancarlo Gianini, în filmele Linei Wertmüller (**Mimi Metalurgico**, rănit în onoare, **Film de dragoste și de anarhie**, **Loviți de un destin neobișnuit pe marea albastră de august**).

În ultima vreme, mai precis din 1975 încoace, Mariangela Melato s-a ambiționat, parcă, să «acumuleze» premii: «**David di Donatello**» 1975 și 1978 pentru **Politista** (regia Steno) și respectiv **Cotoiul** (regia Luigi Comencini), «**Grolla d'oro**» — 1976, pentru **Dragă Michele** (regia M. Monicelli) și **În orice mod**, sînt doar cîțiva dintre laurii recoltați.



Iuri Bogatîriov—fantezia, profesionalismul, firescul

În 1973, **Atacul trenului cu aur** a marcat un dublu debut: al actorului Mihalkov în regia de film și al interpretului de teatru Bogatîriov în cinematograful. Primul l-a descoperit pe cel de al doilea la teatru «Sovremennik», din Moscova și i-a încredințat rolul cekistului Silov. «Aș vrea să subliniez — scria Nikita Mihalkov — fantezia, profesionalismul și firescul acestui actor, calități care îl vor feri de pericolul tipajului».

Evoluția carierei lui Bogatîriov a confirmat intuiția regizorului Mihalkov, care l-a distribuit din nou în **Piesă neterminată pentru pianină mecanică** (rolul Serghei Voinitev). Ultima sa creație este cea din **Declarație de dragoste**, de Ilia Averbach, în care interpretează un scriitor-ziarist, îndrăgostit pînă peste cap de soția lui și fericit că ea îl suportă și îi inspiră opera, chiar dacă nu-l iubește cu adevărat. Un rol cu replici puține, dacă ținem seama că personajul se află tot timpul pe ecran și că toate evenimentele sînt văzute prin ochii lui. Un rol făcut din tăceri și priviri semnificative, o adevărată creație.

Maja Komorowska — infirmînd legea celor trei decenii

Se spune că nu există ochi mai neîndurător decît cel al aparatului de filmat. Pentru multe actrițe de cinema (mai ales pentru cele în primul rînd frumoase și în al doilea rînd talentate), vîrsta de 30 de ani reprezintă un moment de cumpănă. Există, însă, și excepții, există și debuturi tardive care infirmă legea celor trei decenii. Una dintre ele este poloneza Maja Komorowska. Renumită interpretă de teatru, ea debutează, la



33 de ani, într-un film de televiziune, pentru ca, un an mai tîrziu, să apară pentru prima oară pe marele ecran, stîrnind elogiile criticii și ale publicului în rolul Bellei din **Viață de familie** de K. Zanussi. Un rol compus pe muchie de cuțit, la granița dintre normal și anormal, într-un minuscule univers, în care timpul s-a oprit parcă în loc, iar Bella s-a rătăcit prin hățiturile grădinii și ale propriilor ei dorinți.

În filmografia Majei Komorowska, Zanussi rămîne colaboratorul care, pînă acum, a utilizat-o în alte două filme: **Rătăcire** — în care îi oferă rolul soției obosite de monotonia vieții conjugale și dornice de evadare — și **Spirala**.



Diane Keaton—un model de perfecțiune comică

Relativ scurtă (dar incontestabil spectaculoasă) carieră a Dianei Keaton se împarte în două categorii: filmele cu Woody Allen și filmele fără Woody Allen. Deși cele **fără** au fost mai multe, numele ei se leagă în primul rând de cel al marelui comic. Alături de Allen, a interpretat primul rol principal în **Mai zi-i odată, Sam**, o comedie despre un critic de film nevrozat și complexat, pe care numai fantoma lui Humphrey Bogart și prezenta calmanto-stimulatoare a soției prietenului îl pot vindeca. Apoi a intervenit Francisc Ford Coppola, care a determinat-o pe Diane Keaton să-și demonstreze talentul dramatic în rolul nefericitei soții a lui Michael Corleone din **Nașul I și II**. Și, din nou, Woody Allen a folosit-o în două dintre filmele sale cele mai reușite — **Adormitul** și **Dragoste și moarte** — în care dialogul celor doi protagoniști devine un model de perfecțiune comică. Și, totuși, aceste două mici capodopere nu i-au asigurat Dianei Keaton statutul de vedetă în sensul hollywoodian al cuvântului. Revisitele nu-i publicau chipul pe copertile lor lucioase și colorate, iar producătorii nu considerau că prezenta ei într-un film poate garanta succesul. Până la acest statut nu mai era decât un pas. Pasul a fost făcut într-o seară de aprilie 1978, pe scena unde se decernau premiile Oscar. Mult râvnita statueta i-a adus-o **Annie Hall**, un film de și cu Woody Allen. Dianei Keaton nu-i mai rămâne azi decât să-și apere pozițiile cucerite.

Jacques Dutronc— de la muzică ușoară în film

Cînd a debutat pe ecran, Jacques Dutronc era un cunoscut cîntăreț de muzică ușoară, care interpreta piesele scrise special pentru el de Jacques Lanzmann. Regizorul Jean-Marie Perrier a descoperit talentele actricești ale acestui tînăr cu ochi albaștri, păr castaniu și zîmbet trist, distribuindu-l în **Antonie și Sebastian** (1973). Farmecul și fantezia sînt coordonatele principale ale primelor sale roluri. Sinucigașul ratat din **Importantă e iubirea** (regia Andrzej Zulawski) i-a prilejuit o creație deosebită, obligîndu-l să-și schimbe complet registrul și să îmbine emoția cu ironia. Au urmat **Cel bun și cei răi** de Claude Lelouch și **Mado** de Claude Sautet, care i-au consolidat popularitatea. Apoi a format un cuplu de neuitat, împreună cu Isabelle Adjani, în **Violette și François** (regia Jacques Rouffio). În 1978, tot Jean-Marie Perrier i-a prilejuit o demonstrație deosebită a talentului său, cu rolul Jérôme din **Un visător nenorocit** — de fapt un reprezentant al generației de tineri a căror cultură se limitează la filmele americane de serie B și la muzica lui Elvis Presley. Este generația lui Dutronc.



Isabelle Huppert— o ingenuă suprapistruiată

Cînd a apărut în **Dantelăreasa**, în rolul unei mici coafeze bolnave de dragoste — în cel mai propriu sens al cuvîntului — pentru un student care mai întîi o iubește ca apoi să o părăsească, Isabelle Huppert avea 22 de ani și o filmografie deloc neglijabilă (8 filme în 5 ani). Fusese una dintre protagonistele comediei trăznite, semnată de Bertrand Blier — **Dansatoarele** —, apăruse în grupul de fete răpite de pe un iacht în **Rosebud** de Otto Preminger, interpretase rolul fetei din popor de care este îndrăgostit magistratul în **Judecătorul și asasinul** de Bertrand Tavernier, dar numai **Dantelăreasa** i-a adus celebritatea. În 1977, Festivalul de la Cannes i-a admirat ingenuitatea, cel din 1978 a premiat-o constatînd că este de fapt o ingenuă perversă și că mutrișoara ei superpistruiată poate aparține foarte bine unei criminale à la Violette Nozière (regia Claude Chabrol).

În ultima sa premieră, **Surorile Brontë**, apare în compania a două reputabile tinere vedete ale cinematografului francez: Isabelle Adjani și Marie-France Pisier.



Peter Firth - a debuta strălucit într-un rol principal

A debuta strălucit într-un rol principal este o mare realizare. A debuta strălucit, într-un rol principal și avîndu-l ca partener pe Malcolm McDowell, este un tur de forță. În **Așii înălțimilor**, începătorul Peter Firth nu numai că reușește să țină piept uneia dintre vedetele ecranului britanic, ci izbutește să-l și întrecă, să-l «mănînce», cum se spune în jargon actoricesc.

Între tînărul pilot — care descoperă ce înseamnă așteptarea, frica de moarte și bucuria de a trăi — și Armand Duval, amantul romantic din «Dama cu camelii» — care cade victimă unui complot pueril — nu prea există puncte de contact. Și totuși Firth a dovedit că poate interpreta la fel de bine ambele roluri. Această demonstrație a talentului său multilateral a continuat-o cu rolul adolescentului alienat mental din **Equus** (premiul Golden Globe 1978), pentru ca în filmul lui Roman Polanski, **Tess**, să revină la un personaj de factură romantică, reamintind de primele sale roluri.

Cserhalmi György- subtilitate și vigoare

Carierea lui Cserhalmi György, copil de actori, crescut în teatru, a început nu cu primul film, în care jucase, ca student, un rol secundar (**Legătura pierdută** — 1970), ci câțiva ani mai târziu când, la un teatru din provincie (teatru bun și exigent, de altfel, ca Piatra-Neamț la noi), marele actor Latinovitz Zoltán a venit să pună în scenă, în premieră absolută, o piesă mai veche a scriitorului Németh László (autorul **Repulsiei**, apărută în limba română și revăzută pe ecran), alegându-l pe Cserhalmi pentru rolul tânărului țăran cult și tenace care va «fura» din mediul burghez fata unui profesor universitar.

Rolurile sale din filme dovedesc un talent multilateral. În **Identificarea**, al regizorului Lugossy László, a făcut din rolul personajului unui soldat întors din război, o metaforă tulburătoare a alienării. În **Inspectorul și fantoma** — l-am văzut și noi — interpreta cu haz pitoresc dublul rol al unui aventurier și al unei fantome din secolul XVIII. În **K.O.** — îl vom vedea curînd — susține partitura unui boxer de talent care rămîne mereu al doilea, din cauza unor «aranjamente». În **O noapte morală** de Révész György, comedie de moravuri din «la belle époque», joacă rolul unui student la Belle Arte. Urmează un salt și mai temerar, de la comedia de epocă la parabolele istorice de mare tensiune intelectuală ale lui Jancsó Miklos, **Rapsodia maghiară** și **Allegro Barbaro**. Este o mare împlinire pentru Cserhalmi, la abia 30 de ani, să-l urmeze pe Latinovitz în fruntea unei distribuții, să reediteze subtilitatea, nervul și vigoarea acestui actor de excepție.

Anna HALASZ



Ornella Muti — una din cele trei grații

Pe Ornella Muti am cunoscut-o în 1970, în **Cea mai frumoasă soție**, interpretînd rolul tinerei și săracei siciliene care refuză să se căsătorească cu mafioul bogat, preferînd să-l dea pe mîna poliției. Critica italiană scria atunci: «Protagonista are o prezență frumoasă, dar e fragilă».

Pe Ornella Muti am revăzut-o în 1979, interpretînd un film francez din 1977 — **Alibi pentru un prieten**, în care se străduia să facă față unui suspens polițist destul de încîlcit.

Între timp, ea a devenit una dintre cele trei grații ale cinematografului italian al anilor '70, alături de Agostina Belli și Laura Antonelli. Chiar dacă nu atît de frumoasă ca prima și nici atît de ispititoare ca cea de a doua, Muti este un bizar amestec de simplitate, infantilism și senzualitate, care i-a adus nenumărate roluri de femeie de origine modestă, dar cu capacități nebănuite de a suci capul bărbaților.

În aparență fără voie, în realitate premeditat, ea își subjugă partenerul, față de care simulează vulnerabilitatea, pentru ca în final să-l arunce în ghiarele disperării (Ugo Tognazzi în **Roman popular**), ale sinuciderii (Gérard Depardieu în **Ultima femeie**), ale nebuliei (din nou Ugo Tognazzi în **Prima dragoste**).

Viața dublă sau triplă a actorului



Actorul de film are o identitate ciudată, am putea spune, pentru că el este ireal și real, posibil și existent, variabil și fond comun al unei anumite psihologii umane, care, ridicată la piedestalul imaginii mișcătoare, exercită adesea o adevărată magie.

Să fii tu însuși și în același timp altul, să prezinți și să reprezinți, să exprimi și să sugerezi, să faci convingătoare și emoționantă chiar și rostirea unui scenariu insipid și transfigurarea unei acțiuni confecționate artificial, iată minunea pe care numai harul și dăruirea actorului o poate face. Dar cu ce preț! El exprimi întotdeauna pe altul și ție îți aparține doar felul miraculos în care o faci, te înhami să tragi după tine genii și mediocrități laolaltă, dar tu trebuie s-o faci cu același entuziasm și același sentiment al înconfundabilului.

Vocea ți-a putut fi înregistrată, mișcărilor și gesturile immortalizate prin filmare, dar cît de des recunoașterea care ți se aduce de critică se limitează la afirmația că «ai fost în rol»!

Ce-i drept, în filme, însuși autorul scenariului este uneori uitat, locul de frunte ocupîndu-l regizorul: specialistul merge la un film de Fellini, René Clair, Orson Welles, Antonioni, Liviu Ciulei.

Cel mai des — pentru publicul larg — eroul principal rămîne totuși actorul, pentru că el este cel mai văzut, iubit sau urît, admirat sau disprețuit, interesant sau plicticos, frumos la chip sau, dimpotrivă, bun sau rău în ceea ce face, întruchipînd aspirații și vise a milioane de spectatori sau, dimpotrivă, contraziindu-le. Capacitatea aceasta ca, întruchipînd un personaj sau altul, actorul să devină MODEL sau ANTI-MODEL pentru privitori este pe cît de fascinantă și convingătoare, pe atît de tristă uneori, dacă nu nedorită, atunci cînd pentru spectatorul neformat actorul încetează să mai fie el însuși și se confundă cu trăsăturile personajului pe care-l interpretează.

Să știi că ești iubit, pentru că ești interpretul unui personaj popular, admirat pentru frumusețea, îndrăzneala, inteligența, farmecul, tristețea dramei tale imaginare, pentru curajul tău de mucava, pentru îndemnul tău obținut cu ajutorul altora, care te dublează printr-un truaj discuit și că tu, cu bucuriile și amărăciunile tale, nu contezi și nu interesezi pe nimeni, nu este tocmai vesel. Să semnezi autografe unor cineaști pasionați, cînd știi că ei iubesc și admiră un curaj poate in-

tea spectatorilor sau cea pe care ți-o consumi tu însuși zi de zi? Se face de obicei deosebirea dintre identitatea artistică, imaginară, construită cît mai expresiv, prin care ești un tip care acționează caracteristic și cea civilă, prozaică, adevărată. La aceasta trebuie adăugată, credem, și o a treia: identitatea pe care ți-o clădește opinia publică. Actorul de film trebuie să accepte

Autorul acestui articol era un distins estetician și sociolog al artei. Cărțile, studiile și lecțiile ținute de el au contribuit

la limpezirea multor idei și au dezvăluit inconsistența multor pseudo-valori.

Ion Pascadi a fost, și aceasta este imaginea ce va rămîne, un iubitor al artei autentice, al ideilor elevate, al rigorii axiologice

existent în realitate, o toaletă de împrumut, un gest făcut de un cascador, o melodie cîntată de fapt de altul, o acțiune în care vitejia ta este «aranjată», «confectionată» de scenarist și regizor este — dacă reușești să rămîi lucid — ușor întristător.

E drept, să fii confundat cu imaginea ta ideală, are și avantaje: ești urmărit de admiratori și admiratoare, ți se cedează locul, ești considerat un fel de idol care poate înfînta mai multe decît oamenii de rînd, ceea ce, firește, îți creează o auroală, îți mîngîie orgoliul, te flatează. E dealtfel omenesc să observi cu satisfacție că ești recunoscut în locuri și de către persoane care nu te-au văzut niciodată, că ți se cer autografe, că ești tratat ca o ființă aparte. Că intri în viața și preocupările semenilor mai mult decît dacă ai lucra la o mașină, ai aduna cifre, ai îngriji animale sau chiar ai scrie o carte de succes.

Imaginea ta este văzută, ceea ce faci pe ecran este urmărit cu sufletul la gură, succesul tău se poate vedea cu ochiul liber și aparent îți aparține în întregime. Adevărul este însă că adesea duci o viață dublă: fericirea de pe ecran poate fi anulată de necazurile personale prin care treci, frumusețea pe care o admiri alături nu e scutită de amărăciunile vieții, curajul eroului se însoțește uneori de lășitatea de toate zilele, pe care numai tu și cei din jur o știi. Mai e ceva: aparținînd oamenilor drept o ființă deosebită, impunîndu-te prin mafia imaginii, aceștia vor adesea să știe totul despre tine: ce mîncîci, cum te distrezi, pe cine iubești, ce faci în vacanță, dacă te căsătorești sau divorțezi, ce pasiuni sau curiozități ai în viața de toate zilele, cu cine ești prieten sau dușman și multe altele pe care tu nici nu le gîndești.

Care e atunci adevărata ta identitate: cea de pe ecran, cea din min-

că nu e iubit, admirat și stimat atît pentru ceea ce este, ci mai ales pentru ceea ce reprezintă, că trăiește în mintea și sufletul publicului prin eroii și acțiunile pe care le-a interpretat și că nu e el însuși eroul, decît în cazuri extreme. În excelența și pasionanta (dar întristătoare) carte a Ecaterinei Oproiu, «Un idol pentru fiecare», este refăcută istoria cinematografului mondial, așa cum s-a desfășurat ea în conștiințele spectatorilor și cazurile cînd actorii s-au transformat în mituri ale unor generații sînt descrise cu lux de amănunte.

Conștiința publicului de astăzi în bună măsură mai bogată în experiențe și prin asta mai înțeleaptă. Sînt însă categorii întregi de public care-i cer actorului să fie perfect — atît pe ecran cît și în viață — spectatori care continuă să amestece planurile și care oricum sînt cu ochii ațintiți spre tine, fie că te înfîlesc doar în sala de cinematograf, fie că te vîd pe stradă, pe plajă sau la cumpărături.

Despre tinea zvonul «artistic» și birfa amicală sînt în floare: fiecare spectator aproape se crede în drept să imagineze și să reproducă drept adevărate lucruri pe care le-ai fi spus sau le-ai fi făcut, chiar fără să-și dea seama că fabulează. Poți afla eventual că ți-ai bătut nevasta pe care n-o ai, că de mic copil erai geniul artistic al familiei, deși pe atunci tu doreai să devii aviator, că te-ai certat cu oameni pe care nici nu-i cunoști, că ești posesorul unor obiecte de preț pe care nu le-ai văzut niciodată, că ești melancolic sau exuberant, puternic sau slab, inteligent sau mediocre — toate acestea aprecieri fiind imaginare. Pe cine să crezi? Pe prieteni sau pe dușmani? Pe colegi sau pe rivali? Pe lăudători sau pe critici? Greu de spus. Eu aș spune că te crezi înții de toate pe tine însuți.

Ion PASCADI



au debutat în anii '70

„Mare liniștită și vînt prielnic“!



Cum, necum, s-a ajuns la împărțirea în «critici care scriu despre actori» și «critici care nu se ocupă de așa ceva: «X nu scrie despre actori».

Ce vrea să însemne asta? Că individul descinde din Hans Richter și Sternberg și Antonioni, cu faimoasele lor «spuse» despre neamul histrionic? Poate. Personal cred că amănuntul nu are mai multă importanță decât acela că X are ochi căprui și nu iubește pisicile, să zicem.

Cinematograful trebuie iubit și înțeles cu tot ceea ce îi aparține, cu infernul platoului și cu ultimul lui slujitor; dacă acceptăm categorisirea mai sus citată, ei bine, în această publicație de sfîrșit de an pot să mărturisesc că eu una aparțin tagmei de critici care, vai, scrie mult despre actori. Sînt destule momente în care, pur și simplu, «jur» să nu-mi mai bat capul cu persoana lor decît în cadrul obligatoriu al cronicii săptămînale, recidivez și păcătuiesc pînă la a le consacra chiar și o rubrică. Cînd «jur» să nu mai țin portrete — mai mult sau mai puțin subiective — o fac tot din respect, din teama epuizării cuvintelor în stare să ne restituie adevărul și misterul unui interpret. Recunosc, portretul ori profilul sînt, uneori, un subterfugiu, o salvare, atunci cînd demersul analitic al unui moment, al unei etape, opun rezistență, dar de ce să nu recunoaștem, sînt și un binemeritat omagiu.

Miscările interioare ale cinematografului nostru — și ale filmului în general — sînt atît de mult supuse aleatorului, timpul necesar închegării unei structuri este mai greu de prevăzut și stăpînit, încît privirile de ansamblu, analizele unui moment actoricesc sau altul riscă să-și piardă din relevanță. Se înțelege că în anii '70 au debutat mulți interpreți, mulți băieți și parcă ceva mai multe fete, precum și unii descoperiți cu o oarecare întârziere.

Din motive care țin de necesitățile unei astfel de încercări bilanțiere, tragem un zid între generația lui Gabriel Oseciuc și cea a lui

Ascensiunea, umăr la umăr a tinerilor regizori și interpreți, spiritul de echipă, solidaritatea generațiilor sînt semne bune pentru noul deceniu

George Mihăiță (care a debutat înainte de 1970), în realitate însă stilurile lor de loc se revendică — dincolo de personalitatea proprie — de la aceleași cuceriri ale interpretului numit, din rațiuni de simplificare tot metodică, modern.

Există continuități, prelungiri și preluări fericite, adăosuri ce pot deveni, cu demnitate, un bun comun în filmul nostru, de aceea, fără a știrbi meritele și cuceririle reale ale mai tinerilor ori mai nou-sosiților actori, o încercare de a-i delimita doar privindu-i de la distanța celor aproape zece ani, mi se pare amenințată de pericolul arbitrarului. Mai aproape de realitatea condiției lor, socotesc a fi strădania de a-i proiecta în peisajul cinematografiei noastre, de a le urmări, cît de cît, destinul, așa cum s-a conturat el în deceniul ce se apropie de sfîrșit, pentru a le înțelege și a le ocroti, cu mai multă atenție și vlagă, viitorul.

De unde vin, cine sînt actorii pe care i-am crescut în acest deceniu, cine le-a vegheat botezul focului, cu cine au plecat la drum, unde au ajuns, ce popasuri au făcut?

Iată cîteva întrebări ale căror răspunsuri pot alcătui o eventuală imagine a «politicii tînărului interpret».

te dintre numele răsărite în acest interval de timp au apărut, pentru prima dată, în filmele tinerilor noștri regizori, unii dintre ei, precum Cristiana Nicolae remarcîndu-se printre altele și prin febra aparte a căutărilor chipurilor noi. Să ne amintim că nu puțini dintre actrițele și actorii «jucați» în vremea din urmă au debutat în filmele colegilor lor de generație: Tora Vasilescu anunța, în *Cursa* lui Daneliuc, o actriță emnamente cinematografică, posedînd sau intuind știința umplerii spațiului cu mici mișcări imprevizibile, care luminează secvențe, și cu bucurie am reîntîlnit-o, în acest an, în *Casa dintre cîmpuri*, confirmînd înmîlit speranțele inițiale; anunțînd o sensibilitate vulnerabilă, nedemintată pe parcurs, apărea Maria Ploae în *Muntele ascuns* al lui Andrei-Cătălin Băleanu, căruia îi datorăm și descoperirea lui Horațiu Mălăele, timidul învăluit în excentricitate. Constantin Vaeni își însoțea debutul său regizoral, *Zidul*, cu o altă prezentă cinematografică ce s-a dovedit, atunci și pe parcurs, a fi una de nădejde: Gabriel Oseciuc, personaj inflexibil, în ciuda unei aparențe fragile și, tocmai de aceea, ciudat în sensul iubit de cinematograful Romeo Pop din filmul Mariei Callas-Dinescu, *De bună voie și nesilit de nimeni*, anunța un tip de june prim spiritualizat și, sincer să fim, ecranului nostru nu-l prisoșese un astfel de interpret. Revenind la Cristiana Nicolae, o readucem în atenție pe Mihaela Marinescu, pasărea cu zborul frînt din *Întoarcerea lui Magellan*, actriță căreia din neabăgare de seamă, probabil, i s-a uitat promisiunea debutului. Mai norocoși, revelațiile autoarei în al doilea film al său, *Rtul care urcă muntele*, Catrinei Dumitrescu și Gheorghe Metzenrath au fost mai repede cooptați de către alți regizori. Pe mîna tinerilor — și, după părerea mea, nu fără temel — «s-a dat» și Nicolae Opreșcu, atunci cînd îi reunește, în *Vis de ianuarie*, pe Gabriela Cuc, Marcel Iureș, Gelu Nițu, Gelu Colceag. În sfîrșit, trebuie să-i spunem încă o dată un «mulțumim» lui Timotei

Tinerii lansează tineri

O constatare îmbucurătoare: mul-



O actriță eminamente cinematografică: Tora Vasilescu



**Două debuturi într-un Vis (de ianuarie):
Gabriela Cuc și Marcel Iureș**

Ursu pentru acea mică minune numită Anda Onesa din al său **Septembrie**, fata care poartă în ea cinematograful precum norul poartă ploaia. Ca să nu mai vorbim de «mai vechiul» de acum, **La o nuntă**, «partea de vină» semnată de Dan Pîța în **Nunta de piatră**, de-a lungul căreia multă vreme nu am avut ochi decât pentru un băiat care părea că străbate muchia subțire ce desparte viața de moarte, și care se cheamă Mircea Diaconu, astăzi unul dintre «actorii mari», cum ne place să le spunem, cu o tondă formulă simplificatoare.

În roluri de mai mică întindere, dar imposibil de trecut cu vederea, Rodica Negrea (**E atât de aproape fericirea, Gustul și culoarea fericirii, Din nou împreună**), Adriana Trandafir (**Înainte de tăcere**), Gheorghe Visu, într-o suită de scurte apariții, solicită dreptul de a nu rămâne actori de planul doi, și se pare că, pentru unii, șansele au și început să se arate.

Dincolo de realitatea filmelor ca atare, discutabile sau nu, începutul de ascensiune, umăr lângă umăr, al tinerilor regizori și interpreți, mi se pare vrednic de a fi salutat și

pentru semnificația lui mai largă, în cîmpul unei morale fără de care breasla cinematografică își diminuează nu numai energiile, ci și frumusețea: vreau să spun că deslușim aici un anumit sentiment al solidarității, al cooperării, cu atât mai necesar unei arte ce se hrănește din particule răzlețe. Spiritul de echipă, solidaritatea, fie și în interiorul unei generații, nu pot decât să înarmeze o profesiune supusă prea multor ispite și păcate.

Maria Plae...
Dincolo de pod



**Mircea Diaconu și o
mostră din Mere roșii**



**După Septembrie, Duos
Anastasia trecea: Anda Onesa**



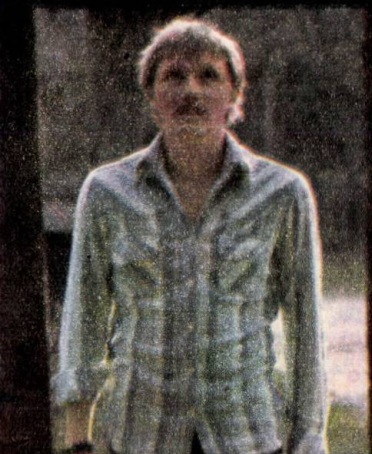


Sub o anpă ocrotitoare

Să dăm Cezarului ce este al Cezarului, recunoscând meritele «maturilor» în a impune, de fapt, a dăru filmului nostru chipurile de care are nevoie. Nu de puține ori, când partitura se impunea printr-o dificultate aparte, când rolul avea rezonanță încă din pornire, în ochii spectatorilor, inclusiv al criticii, întreprindea de a descoperi interpretul potrivit pentru locul, să-i spunem, rivnit, a fost însoțită de o serioasă cotă de risc. Recunoaștem că unii dintre noi am tremurat pentru Otilia, cea stilită din paginile lui Călinescu, pentru Vlad Tepeș, așa cum ni l-au livrat legendele și istoria, pentru neverosimila «eroină de la Jil», Ecaterina Teodoroiu, pentru fanaticul lucid Teodor Diamant. A pleca la drum bolovănos cu actori necunoscuți — sau cvasi-necunoscuți —

În orice caz netrecuți prin Scillele și Caribdele filmului, seamănă, într-un fel, cu o cascadele regizorală. Iulian Mihu — căruia de altfel, îi place atât de mult jocul de-a aruncatul în prăpastie — s-a încumetat și ceea ce este vrednic de laudă și astăzi, la o distanță de câțiva ani și de unele serioase mofturi ale criticii, pe Otilia o văd tot având trăsăturile Julietei Szőnyi. Deși avea la dispoziție actori de cursă lungă, pe deasupra și cu un succes sigur la public, Doru Năstase se încumetă — și bine face — să așeze man-tia lui Vlad Tepeș pe umerii unui actor care abia respirase aerul filmului istoric în Buzduganul cu trei peceti, Ștefan Sileanu. Dinu Cocos o găsește pe Ioana d'Arc în versiune oțtenească într-un teatru de provincie și joacă o carte esențială a carierei sale, pentru care,

Timidul învăluit în excentricitate: Horațiu Mălăele



O prezență de nădejde:
Gabriel Oseciuc

După chipul și asemănarea
voievodului: Ștefan Sileanu



Otilia fără enigmă: Julieta Szőnyi



Imposibil de trecut cu vederea:
Rodica Negrea

N-am pierdut Clipa:
Mitică Popescu





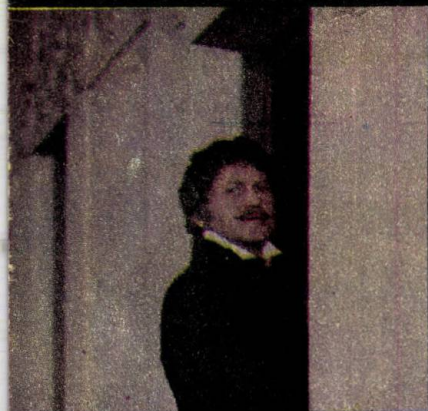
Un zîmbet ironic:
Tamara Crețulescu



O speranță devenită certitudine:
Elena Albu



Harul ales al compoziției:
Cătălina Pintilie



Actorul unor viitoare curse
lungi: Dorel Vișan



Din nou împreună:
Micaela Caracș

avem să constatăm, va fi răsplătit, Stela Furcovici fiind, realmente, o actriță capabilă de asedii. Cu un morb al «talent-scout-ului» mai de mult știut (și care, uneori, i-a jucat și feste, ca și lui Mișu de altfel), Savel Stioipul are revelația eroului din **Falansterul** în persoana unui tânăr absolvent, Adrian Pinte, actor cu masca unei conștiințe tragice, mistuitoare.

Pe cât de diafană, pe atât de intelectualizată, Tamara Crețulescu apărea mai mult ca un zîmbet ironic în **Astă seară dansăm în familie**, urmînd să ni se dezvăluie, ulterior, în rolurile Berthei din **Ciprian Porumbescu**, în regia lui Vitanidis, ori mai de curînd, în acel al Hermioniei Asachi din **Vis de ianuarie**.

Debuturi... debuturi... Unele la timpul potrivit, precum cel al Dianei Lupescu, actriță care are de luptat cu excesiva drăgălășenie a chipului (**Povestea dragostei** al lui Gopo, **E-atît de aproape fericirea, iarba verde de acasă** ale mai tinerilor Andrei-Cătălin Băleanu și, respectiv, Stere Gulea), cel al Cristinei Nuțu în **Tănase Scatiu** (Dan Pița), al Micaelei Caracș (**Singurătatea florilor**, apoi **Din nou împreună**), al Elenei Albu în filmele lui Blaier, și Verolui (**Ilustrate cu flori de cîmp**, **Printre oglinzi paralele**). Altele despre care se poate spune...

Mai bine mai tîrziu,
decît niciodată

Cîtiva dintre actorii de față, cu

harul ales al compoziției și, pe deasupra, cu o deloc neglijabilă încărcătură de farmec, în ciuda unui fizic de antivedetă. Sînt descoperiți tîrziu, dar se pare că de acum au atins acel «punct de întoarcere», cum îl numesc aviatorii. Sînt, cu alte cuvinte, actorii unor viitoare curse lungi, la care le dau dreptul personajele — mai acaparatoare ori mai modeste — de pînă acum. Mă gîndesc la Dorel Vișan pe care, după ce l-am văzut în **Iarba verde de acasă**, în **Rătăcire**, **Gustul și culoarea fericirii**, **Printre oglinzi paralele** — și nu numai aici — cred că poate juca absolut orice, tot ceea ce se află cuprins între înălțare și mizerie umană.

Mă mai gîndesc la Mitică Popescu, care cine știe ce alți Năiță Lucieni mai ascunde în el, la Cătălina Pintilie, cea atît de răbdătoare și înțeleaptă în **Tănase Scatiu**, și la mulți alții.

Funcția de a «seduce și a abandona», atît de dragă cinematografului, prezintă, firește, și pe parcursul acestor ani, și-a spus din păcate cuvîntul, în neferosirea, la justa lor valoare, a unor speranțe: Emilia Dobrin, Rodica Mandache, Tricy Abramovici, Anca Pandrea, Lucia Boga. Toturor, inclusiv celor pe care i-a legănat doar o clipă iluzia filmului, acum, la începutul anilor '80, le urăm, cu cuvintele lui Prospero, «mare liniștită și vînt prielnic».

Magda MIHĂILESCU



În luptă cu farmecul: Diana Lupescu



**Întoarcerea lui Magellan, alias
Michaela Marinescu**



Revelația eroului: Adrian Pintea



Victoria anti-vedetei: Gheorghe Visu

**O actriță capabilă de
asedii: Stela Furcovici**

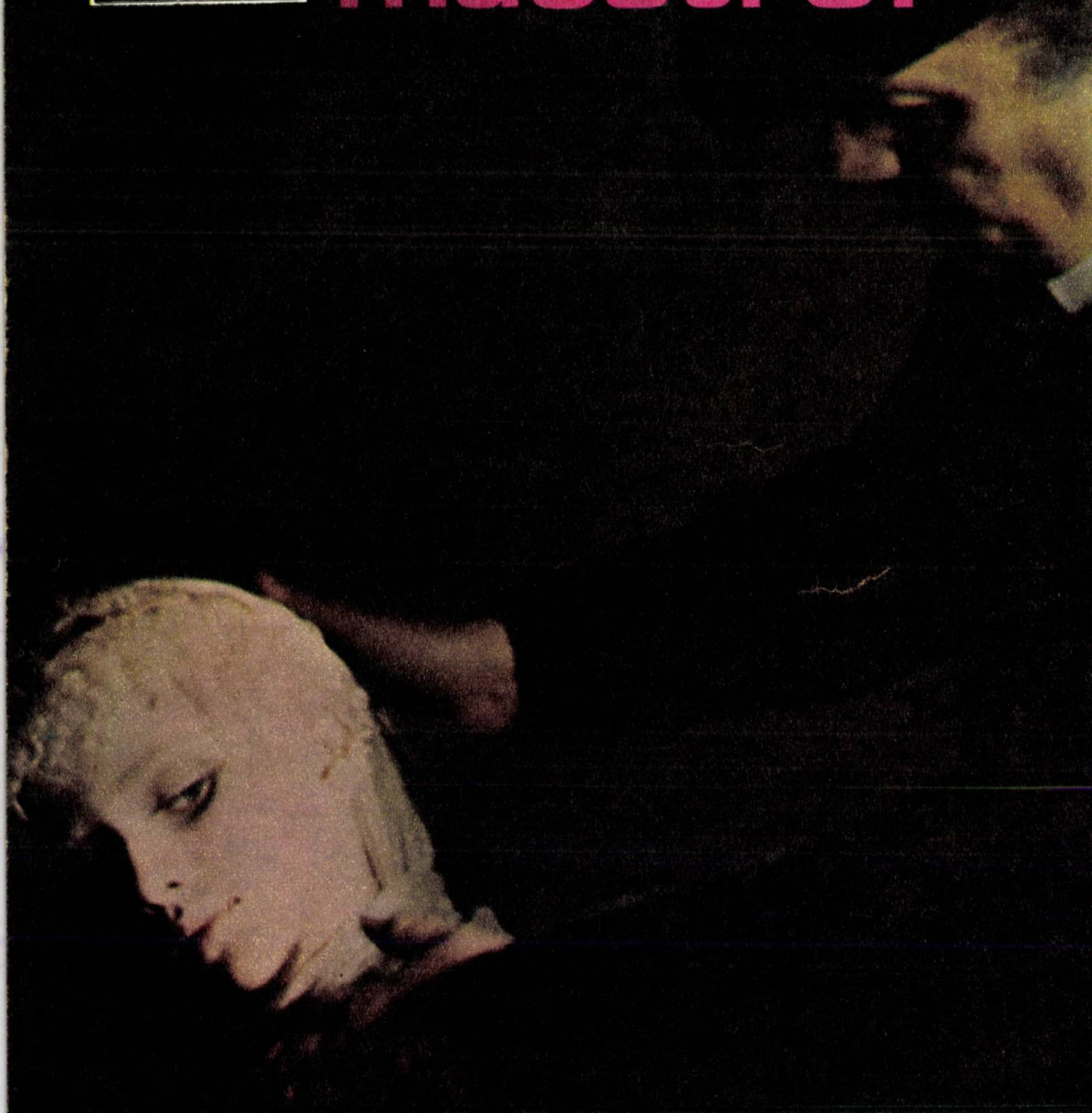


**Pe cînd un film ca «Jocul vieții
și al morții...», Dana Dogaru?**





Ma che musica, maestro!





Dacă paginile de față sunt destinate să apară sau să fie încă difuzate în ianuarie 1980, ocazia de a discuta despre Fellini și despre *Prova d'orchestra* ar fi triplă: 1) probabila premieră românească a acestei mici capodopere; 2) aniversarea a 30 de ani de la debutul regizoral al lui Fellini (Luminile varietetului, în colaborare cu Alberto Lattuada); 3) la 20 ianuarie 1980, maestrul împlinește 60 de ani de viață. În realitate însă, nu e nevoie de nici o ocazie «xterioară» pentru a ne întreprinde pe tema unui film fellinian, care oferă totdeauna, dinăuntrul său, destule motive de meditație, de polemică, de controversă dezbateri.

Intrat în circuitul normal al sălilor de cinema din Italia în primăvara lui 1979, *Prova d'orchestra* a fost propus întâi, în ședințe rezervate, vederii din partea unor personalități ale vieții politice și culturale, strînd un nor dens de entuziasme și perplexități, ceea ce a făcut din el «cel mai faimos dintre filmele necunoscute, adică încă nevăzute de public, din toată istoria cinematografului» (Claudio Quarantotto), ziarul «Tempo» oferind spațiu celor mai multe dintre luările de poziție, de la aceea a lui Ugo La Malfa, regretatul președinte al Partidului Republican Italian, economist, la aceea a pictorului Renato Guttuso, de la aceea a compozitorului Goffredo Petrassi, la aceea a cineaștilui Francesco Rosi. Și ar mai fi de adăugat ceva: văzînd filmul (sau numai povestindu-i-se trama), dramaturgul Renzo Rosso — fără să denunțe neapărat «plagiatul» — a publicat o scrisoare deschisă în care arăta că o lucrare a sa cuprinde chiar situația fundamentală din filmul lui Fellini. (Din «cercuri bine informate», la Roma, am aflat repede că nu Fellini i-ar fi citit pe Rosso, ci colaboratorul său la scenariu, Brunello Rondì, cunoscut de mult pentru asemenea «împrumuturi»: am parcurs și eu, spre verificare, *Esercizi spirituali*, «scrierea pentru teatru» a lui Renzo Rosso, dar în afară, într-adevăr, de un punct de plecare mai mult analog decît comun, ca atmosferă și ca ambianță, cele două opere diferă esențialmente ca analiză a caracterelor și în special ca anvergură a mesajului: intimist-privat, acesta din urmă, în piesa lui Rosso, coral-social — la Fellini.) Dar să ne apropiem de miezul filmului lui Fellini.

Într-o fostă biserică romantică, devenită auditorium cu o acustică perfectă, bătrînul Copist al orchestrei face o prezentare (de ghid) a locului, în timp ce aranjează stîmele pe stativ (cu un gag de marcă busterkeatoniană: cite o foale cu portative, atînsă de cine stie ce curent de aer, cade lici și colo, iritîndu-l ușor pe Copist, care le dojenește și exclamă amuzat: «Mi-o faceți în ciudă?») apoi încep să sosească membrii orchestrei. Primul e un Violonist plin de ticuri,

gata să înceapă de la capăt prezentarea istorico-muzicală a celebrei săli, dar i-o taie Copistul, cam așa cum se întîmpla și cu Avocatul-comper din *Amarcord*. Tot ca în *Amarcord*, există și în *Prova d'orchestra* aparență de tratare «documentaristă» a materiei narative, determinîndu-l pe un cronicar să clasifice filmul drept «apolog sub formă de fals documentar» (Morando Morandini). Impresia acestei facături e înăltărită considerabil de «convenția» prezentei la repetiție a carului de reportaj al televiziunii: un redactor nevăzut (cu vocea lui Fellini însuși) pune întrebări instrumentiștilor, dirijorului și responsabilului sindical, în legătură cu profesunea și cu mijloacele ei de comunicare, de expresii (instrumentele, înalte de toate). Cîțiva solicitanți refuză să răspundă, cel mai mulți, însă, o fac, dezvăluind nu numai hipertrofice orgolii, ci și neașteptate candori sau dezamăgiri tănuite, în raportu-

lionist, alt violonist, harfista, copistul de note, sindicalistul și, bineînțeles, șeful de orchestră. Dintre cele multe am ales — spre a sugera atmosfera, cadența și conținuturile secvențelor din prima jumătate a filmului — intervențiile harfistei cele sentimentale și infantile, a copistului nostalgic și mucalit, și a dirijorului, neamț de origine, lucid și practic, vorbind o italiană ușor stilcică. Iată-le:

Harfista

«Pentru prima oară, harfa am văzut-o în via. Să tot fi avut patru sau cinci ani, poate chiar mai puțin, și nu știam ce este solul acesta de colivioară, de aur, mică, mică de tot... Într-o zi, într-o carte, era vorba de Nerone și de Roma care ardea, iar el ținea în mînă un instrument ce semăna cu cel din vis. În sfîrșit, într-o altă împrejurare, am dat peste

Un caracter
între altele:
bătrînul copist din
*Repetiție cu
orchestra*



riile lor cu instrumentul ales (sau care i-a ales), cu locul, cu ponderea specifică în ansamblul orchestrei. Dau răspunsuri atașante — și e aproape de prisos să se arate că Fellini are un fel cu totul aparte de a căuta cu aparatul și cu luminile, în panoramări vătuite, «culcușurile» cu stativ și stîme ale «domnilor profesori», tolosind mișcări lente, gentile, învăluitoare, gestualități de sirină (în pendant la «vocile de sirină») — dau, așadar, răspunsuri demonstrative: pianista, violoncelistul, oboistul, flautista, clarinetistul, trombonistul, bateristul, un vio-

un calendar parfumat unde era un inger care zbura și, zburînd, cînta la harfă. Chiar la harfa pe care o visasem eu.

Harfa! Dar harfa este o prezentă omenească! Vă spun un lucru: eu n-aș putea locui într-un apartament unde, într-o cameră, să nu se afle ea! Nu reușesc să adorm, dacă nu știu că, dincolo, în întunericul salonului, harfa nu stă la locul ei. Uneori am senzația că niște mîini nevăzute o ating ușor... O aud cum cîntă... dar poate că nu e decît vîntul... Harfa a

Insemnat însăși viața mea: nu doar ajutorul meu financiar, ci, cum se zice?, refugiu meu, adăpostul meu... Eu am fost totdeauna singură, n-am avut niciodată bărbați, nici măcar unul, numai harfa! Și atunci, îi povestesc, îi vorbesc, și harfa îmi răspunde, îmi comunică senzații, fantezii... Un simțămînt aproape sfîșietor de fericire și de tristețe deopotrivă! Dar lucrul cel mai important e că îți dă credință. Cine cîntă la harfă simte, știe că există alte dimensiuni...

Odată, un copil m-a întrebat: «Unde se duce muzica, atunci cînd nu mai cînti?» Numai copiii se pricep să pună asemenea întrebări.

Copistul

«Cu dirijorul permanent de odinioară, nu prea îndrăzneau să glumească domnii profesori! Ce să spun, toți cu cravată, vai și-amar de cine îndrăzneau să vină fără cravată! Acum, încă puțin și-și fac băile de

picioare în timp ce cîntă! Pe urmă, mai era un obicei: cine distona sau nu intra la momentul potrivit, era obligat să cînte în picioare, pînă la sfîrșitul concertului. Drept pedeapsă! Ah, nu? Cum? Ore reglementare? Ture? Aș, toată noaptea trebuia să se repete! Știți cîte livri ale zorilor am apucat eu să întîmpin?! Iar orchestranții, în zori, frîni de oboseală, nu mi-ți-l aplaudau pe dirijor și nu-i mulțumeau?! Oh, ei era un fenomen! (Monologul Copistului are loc în fața unui portret al lui Toscanini — n.n.) Dirija totdeauna cu ochii închiși: părea căzut în transă, dar de fapt vedea tot... Iar cînd voia să-l certe pe un orchestrant care greșea, găsea niste cuvinte de-l înghetau și-l făceau să se simtă prost timp de o lună întreagă! Dar bătăile cu bagheta! Zbirniția bagheta peste palmele și degetele instrumentiștilor care greșeau! În văzduh era numai un șuierat! Mde, vreți să aflați, dumneavoastră?! Pedepșiile erau feroce: că sunt loviți cu bagheta peste mîini. Veneau în față ca niste scolari

și ziceau: «Eu, eu am greșit! Și eu am greșit!» Ei, erau alte timpuri!»

Dirijorul

«Ce vreți să știți de la mine? Dacă muzica e o parte din lume? Eu aș vrea să vă întreb pe dumneavoastră: există oare muzica? Nu! Atunci lumea nu mai există și ea! Numai opiceziurile au rămas! Ce sens are muzica în zilele de azi? Dumneavoastră credeți cu adevărat că lumea care vine în sală știe ce este muzica? Ei cred numai că devin mai inteligenți pentru că simt o emoțiune în burtă și asta dă importanță. Cu Beethoven toți se cred pe ei călăreți călare contra, dușman, parcă-i văd cum se scoală de pe fotolii și pleacă în galop! Cînd eu dirijez, de multe ori mă simt ridicol, ca mort. Mă simt una fantomă...

Nu, nu aș vrea să vorbesc pe lucrurile acestora! Ștergeți acestea, vă rog, absolutamente! Astăzi nu este iertat nimic, tu trepue să fii totdeauna un optimist. Da, totdeauna inteligent. Atunci noi spunem așa: muzica este lumea, eu mă simt ca un rege... Da' de unde! Vrei să știți cum mă simt eu adevărat? Eu mă simt ca un sergent major de meserie, care trebuie tot timpul să dea un picior în fund la toți! Da, dar acum pentru stupide legi absurde este interzis să faci sergent major...

Sigur, noi am luat avantaje de la poziția noastră de privilegiu. Genialitatea este totdeauna aproape la granița cu capriciul și cu bizarerie. De exemplu, eu o dată am spus la un muzicist să scoată inelul de la el, pentru că piatra mă supăra la ochi din cauza luminii reflectat. Asta pînă la toți un capriciu; poate manie de vedetă; poate e adevărat, dar acest amplificare, acest caracter ezalat de artist este vital prin încălțarea care cuprinde pe toți, domină pe toți și exprimă motive de simfonie. Dar acum fluid de neînlocuit al dirijorului este contestat. Pe muzicist eu nu mă uit nici un pic, eu nu văd la el. Trebuie să confirmez că cîteodată au fețe insuportabile, bucurios, dacă aș fi putea, aș fi pune un paravan înaintea ei, de unii din ei... nu, mai bine ștergeți asta, dacă nu mă împușcă în picioare...

Timpul de măreție a trecut. Kaputt! Eu țin minte cînd prima dată am sîut pe podiu, atunci cea mai mare impresie de la mine a fost tăcerea imensă din față la mine. Eu făcut semn de începere și văzut cu mare emoțiune că de bagheta mea este legată cîntarea orchestrei: vocea de la ea, năștea din mîna mea, ea făcea orchestra să iasă din tăcere și pe urmă la tăcere întorcea, vocea aceasta înălța ca un val de mare cînd ridicam brațul meu care mișcă în aerul aripi de pasărea, și cînd coporam vocea de armonie se depărta pînă la tăcere. Acum toți suntem egali și eu trebuie să fim idem cu primul violonist care are degete de mace-lar! Ce să facem? Eu mă ușurez la mine și cumpăr case...

Genialitatea
e uneori la
granița bizareriei:
Valentina Cortese
în *Julietta spiritelor*



...Eu aduc aminte de Klopenski, mare maestru de la mine, atunci eu cântam vioara întâia; când el sosea pe podiu era tot numai o tăcere; el întorcea numai o privire, expresie de la ochii lui era absent, dar el știa, și a și descoperit fiecare rînd de partitură. El era în persoană muzica. Iar noi urmam pe el fericiți, pentru a săvîrși ritual de transubstanțializare. Pentru schimbare de vin în sînge și de pîine în carne. Tumea-voastră rideți peste mine? Eu sper să nu. Muzica este totdeauna sacră, fiecare concert este o missă. Noi eram acolo, vrăjiți, grijile de toată ziua erau uitate, în așteptînd prima mișcare de la baghetă eram un lucru singur, una singură respirație, noi și instrumentele, uniți într-o unică forță vitală. Atunci el dat semnal de plecare. Nimic nu era mai frumos decît autoritatea sa. Noi tremuram numai la ideea de o greșală care să poate strica la perfecțiunea de la ritual. O mare emoțiune și o imensă fericire; și simțeam că bucuria de la noi se transmite pe public, care era acolo, imobil și fără răsuflat. Nu uitam niciodată la dirijor, nu era necesar. El era acolo, noi știam acesta, noi simțim acest. Era înăuntru la noi.

Atîta dragoste se afla între noi și dirijor, o dragoste, cum vedeți tumea-voastră, care acum este pierdut. Eu și orchestrantii mei avem numai neîncredere între noi: unul contra la altul, dubiul care strică încredere: apoi vine lipsa de stima, disprețul, ura și mînia pentru ceva ce este pierdut și nu se mai regăsește nici-cînd. Și așa, cîntăm noi dimpreună, dar uniți numai de o ură comună, ca o distrusa familie.»

Interviu luat Dirijorului, care încheie primele două «mișcări» ale filmului, se desfășoară de-a lungul «pauzei duble» fixate de sindicalist, conform acordurilor contractuale, și în cabina rezervată șefului de orchestră. Între timp, în sala de concerte a izbucnit «sfîrșitul lumii», un fel de nebulie colectivă: pereții sunt plini de sloganuri împotriva muzicii și a muzicienilor «tradiționaliști», portretele clasicilor sunt improșcate cu vopsea, membrii mai tineri ai orchestrei scandează: «Orchestra, terrore, a morțe il direttore!» (orchestră, teroare, la moarte dirijorului!). În locul dirijorului este adus un metronom uriaș (ca un idol păgîn), dar și acesta e repede detronat de talazurile succesive ale orchestrantilor transformați în manifestanți care «ocupă» auditoriul transformat, la rîndul lui, în piață pentru mitinguri. Tensiunea «contestării» vechiului, a tradiției, a modurilor de organizare existente, atinge cota paroxismului. Dar tocmai cînd concitata sarabandă e în toi, se aude ca un bubuit surd, zidul din fund se crapă, apoi o gigantică sferă de metal (din acelea folosite de constructori la demolări), face ca o parte a zidului să se prăbușească, legănîndu-se apoi amenințător prin borta deschisă. O pulbere fină de moloz se așterne peste lucruri și



«Dragostea este
totdeauna prezentă
în filmele mele»:

Sandra Milo,
interpretă
felliniană

peste oamenii încremeniți, înspăimîntați: ea se va păstra pînă la sfîrșit, dînd o nouă «grosime» elementelor ce alcătuiesc încadraturile, imprumutîndu-le un aer lunar, halucinant, rod și al măiestriei aceluia admirabil operator de imagine care este Giuseppe Rotunno. Năpasta, catastrofa, s-a abătut peste auditorium, peste acest microunivers — «a căruia viață muzicală se dilată în sentiment de viață cosmică și totalizatoare» (Enrico Cavalotti). Dar rațiunea de a fi a unei orchestre este tocmai aceea de a cînta (așa cum rațiunea de a fi a unei societăți este de a viețui, de a supraviețui): «Notele salvează pe noi!», zice Dirijorul, invitîndu-și instrumentiștii să reia repetiția. În picioare, cei mai mulți — ca «pedepsiții» din amintirile Copistului — «domnii profesori» încep să execute a treia mișcare a inspiratei (și prin stupiditatea ei banală) compoziții a lui Nino Rota, colaboratorul de totdeauna al lui Fellini, mort curînd după premiera filmului. Dirijorul nu-i mai conduce de la

pupitru (de la amvon), ci de alături, mai aproape de orchestră, în semn de solidaritate eventual, ceea ce nu îl împiedică, la un moment dat, să se supere, să pretindă mai multă ordine și disciplină, să se automonteze, din italienește să o dea pe nemțește, disciplina devenind Disziplin (vocabul totuși latinisim!), fotografiile se întunecă și pe exhortația nervoasă, sacadată, a Dirijorului, filmul se termină prin curgerea post-genericului, ivit din fonduri, din negrul fotogramelor de încheiere. Final închis, final deschis? Pe tema aceasta s-au aprins cele mai multe replici contrastante. Pînă la urmă, însă, a biruit — ca în film — o anumită armonie, **Prova d'orchestra** fiind aproape unanim considerat un film cu un mesaj pozitiv, important, dacă nu chiar o capodoperă în miniatură (fiindcă durează 70 de minute). Așa reiese, cel puțin, din opiniile următorilor spectatori:

SANDRO PERTINI, președintele

le Republicii Italiene: «Apologul, care concerne nu numai Italia, ci întreaga lume, este o parabolă superioară. La sfârșit, fiecare își regăsește propria conștiință, după dezastru. Nu este vorba de o dobândire de conștiință impusă: dirijorul se amestecă, în sfârșit, cu muzicienii săi și nu are loc restaurația».

UGO LA MALFA, președintele Partidului Republican Italian: «Ceea ce m-a impresionat cel mai adânc văzând, în avanpremieră, prea frumosul film al lui Fellini, este capacitatea acestui artist de a sesiza datele esențiale ale crizei ce frământă Italia de câțiva ani. Din acest unghi, *Prova d'orchestra* aduce aminte, nu prin analogie a situațiilor, ci printr-o identică capacitate de penetrare, de *La dolce vita*. În *Prova d'orchestra*, extraordinara putere de invenție stă tocmai în a fi știut să reprezinte condiția unui popor, povestind avaturile unei orchestre. Ca simbol al unei situații politice și sociale, filmul lui Fellini începe acolo unde această situație prinde să se

destrame. Explicarea, ca să zic așa, armonioasă a unei orchestre — care de altfel este unicul ei mod de a se exprima — presupune o adecvată, reciprocă înțelegere între dirijor și orchestră. Aceasta înseamnă că o democrație se dezvoltă la înălțimea sarcinilor sale atunci când există o autoritate democratică în stare să-și înțeleagă propriile datorii și propriile răspunderi, și un popor care știe să facă la fel. În filmul lui Fellini, dirijorul și orchestrații decad repede din această condiție. De aici, dezintegrarea orchestrei, cu descrierea de împrejurări care fac să se dezlănțuie întreaga fantezie creatoare și abilitatea satirică a lui Fellini. La sfârșit, după o tristă experiență, înțelegerea reciprocă dintre dirijor și orchestră pare că se poate restabili. Dar filmul lui Fellini nu ajunge în mod deschis la această concluzie. Fiind filmul de valoare simbolică, Fellini pare oarecum să spună că reînchegarea vieții democratice a unui popor, a raportului de comprehensiune reciprocă între guvernanti

și guvernați, nu e ușor să se realizeze atunci când procesele dezintegratoare au mers prea departe. Tonul autoritar pe care îl asumă dirijorul, în momentul când realcătuierea orchestrei, accentele sale și înseși expresiile lingvistice, cu reamintirea unor experiențe de tristă memorie, apar ca un fel de grav și solemn avertisment. Dacă procesele de dezintegrare nu sunt oprite la timp, ceva poate să survină — vrea să avertizeze Fellini — ceva ce nu restabilește condiția de înțelegere reciprocă, ci crează un raport nou, acela al unui popor readus la ordine și dominat de dictatură».

GOFFREDO PETRASSI, compozitor: «...apoi, dintrodă, am înțeles ce anume se desfășura realmente, nu realist, sub ochii mei: o puternică metaforă cu semnificații multiple, construită cu o îndemnare surprinzătoare. Pacificarea sau, mai curând, restaurarea, ar trebui să aibă loc sub semnul muzicii, și niciodată Fellini nu a fost mai explicit ca în acest film. *Prova d'or-*

«Ca element vizual, am folosit adesea tema vieții de circ, care este un amestec de spectacol, risc și viață mi se întâmplă și în realitate să vorbesc pe stradă cu oameni care par neobișnuiți, nelalocul lor sau care elemente fac parte din mine, nu văd de ce nu le-aș introduce în filmele



chestra, pe care îl consider o operă perfectă prin forma strică și prin imaginația mereu aprinsă și fără căderi, de o tonalitate înaltă, în a ne transmite speranța sa renăscută din fumul molozului: o speranță, totuși neliniștită».

RENATO GUTTUSO, pictor: «*Prova d'orchestra* este poate capodopera lui Fellini. Opera sa în care proporția dintre idee și imagine e perfectă (de obicei la Fellini imaginea tinde să se reverse, să copleșască ideea). Aici, totul înaintea cu forță și consecvență».

FRANCESCO ROSI, regizor: «Găsesc că filmul lui Fellini este frumos și curajos. Dincolo de adziunea la ceea ce filmul a vrut să spună, cel care îl va vedea va fi pus în fața inevitabilității de a da un răspuns fiecăreia dintre întrebările puse de imaginile lui Fellini. Suntem trimiși, adică, fiecare, la propriul nostru simț de responsabilitate. Acesta este, pentru mine, cel mai important rezultat pe care-l poate obține o operă care a vrut să

constituiască o mărturie a propriului său timp și mi se pare deosebit de semnificativ și de important că tocmai cinematograful e cel care ne oferă această ocazie de verificare a posibilităților sale de a interveni asupra evenimentelor».

La aceste ilustre voci, autorul rîndurilor care se încheie aici, și-o adaugă, cu modestie, pe a sa, din perspectiva propusă de structura almanahului «Cinema»: ca toate filmele lui Fellini — poate ca acelea ale tuturor marilor creatori de artă — și *Prova d'orchestra* este un debut. Ea seamănă, ca operă de artă cinematografică, mai mult cu sine însăși, decît cu ceea ce a făcut Fellini pînă acum și, probabil, cu ceea ce va face de acum înainte. Este aproape firesc să fie așa, pentru că debut înseamnă început, inițiere (în sens și de învățare) înseamnă prospecție, înseamnă — din punct de vedere artistic — a privi lumea cu ochi neprefăcuți, limpezi, de copil. Arghezi amintea, cu franchețe, de emoția iscată de actul de creație artisti-

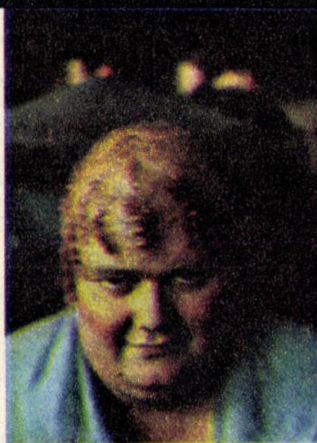
că: «Din două firi încrucișate brusc și depărtate subit cade o floare, drept în umbra salciei tale, și umbra tremură toată. O replică fulgerătoare, ieșită fără socoteală din țîșnirea genului, neașteptată, te zguduie și te ferește. Apleacă-te puțin pe braț și strecoară-ți discret batista pe sub ochi. Ce poate fi asta? S-a trezit, neclar și tot somnoros dintr-un vis alb, în leagănul tainelor tale, pruncul pe care-l omori în fiecare zi cîte puțin...»

Nu alta este poziția lui Fellini, dovedind încă o dată că poezii autentice se întîlnesc într-adevăr peste ani și meridiane: «...tandrețea față de viață este o atitudine necesară. Viața nu trebuie privită mereu cu sprîncenele încruntate, nu, în fond rămînem mereu copii, toată viața». Copii care pot oricînd să întrebe: unde se duc, Federico, imaginile filmelor după ce se termină proiecția?

Florian POTRA

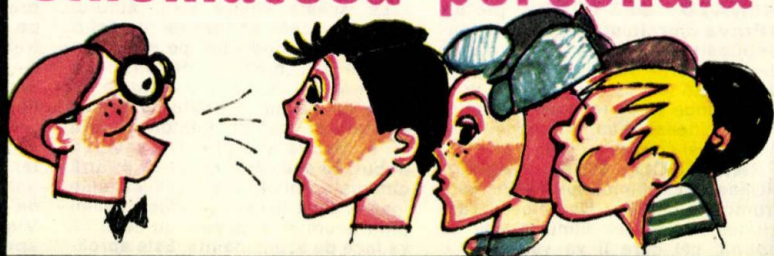
obișnuită. Personajele mele sînt adesea bizare. Dar au o infirmitate fizică ori morală... Întrucît aceste mele» (Federico Fellini)

«Viața este o continuă îndepărtare de lucrurile cunoscute»: *Amarcord*





Debutul în cinemateca personală



Arta mea s-a născut din teamă. Am debutat ca fricos și am creat pentru a birui această frică. Alt scop n-am avut. Am simțit de la prima realizare că
atita timp
cît povestesc și joc în filme, nimeni
nu încercă

și nu vrea să dea în mine. Arta mea n-a fost premeditată, cerebrală, ea a pornit, spontan, din măduarele care-mi tremurau. Într-o seară, la colțul aleii Popa Nan, cînd patru băieți de pe Tepeș-Vodă au vrut să-mi fure mingea nouă de fotbal. Atunci, în timp ce mă zbăteam să nu le-o dau, prins ca într-o grămadă la rugby (rugby-ul mi s-a părut, etern, mai eroic ca fotbalul de toate zilele), am emis un urlet ca Tarzan, ei m-au eliberat și imediat am început să pășesc — nu să fug — ca Stan și Bran în coada plutonului de soldați din «Legiunea străină».

M-am dus 10 metri mai încolo, spre citoria lui Pirlu și m-am întors, în același pas. S-au încolonat după mine și am parcurs distanța pînă acasă, în acel pas vesel — de unde, psihanalitic, și titlul unui film de-al meu, peste 20 de ani, în '58, scris la mare ananghie: «Cinci oameni la drum».

În poartă, le-am spus, fără mizansenă, de unde am luat imaginea. Se linișțiseră. Le-am dat mingea pînă mîine și nu au vrut s-o ia: «Mîine, dacă nu ne spui alt film, te snopim». Din această sarcină, s-a născut tot cinema-ul meu. A doua zi, le-am spus «Robin Hood», cu Errol Flynn. Aduseseră cu ei trei fetițe de pe Delea Veche. A fost extraordinar. Zăind-ul l-au ascultat cu ochii în pămînt. Nu mă bazam pe gestică. Cuvîntul era totul. Abia dacă ridicam brațele să le arăt cum Robin Hood sărea din lîană în lîană. Epica prima. Din balcoanele caselor, părinți și bunici mă priveau.

Al mei locuiau la parter, n-aveau cum să mă vadă și oricum mă visau pianist. După o săptămîină — în care am dat «Robin Hood» de trei ori — arta mea a devenit independentă de frica primordială, o uitasem, cream în afara ei, singură tematica păstra ceva din păcatul originar și nu povesteam nimic bîlînd, lacrimogen, defetist. Arta mea era combativă și angajată în paralizarea și umilirea celorlalți. Pe urmă, am început să mă rafinez, să lucrez cu bună știință, cu regie, să fiu atent la efecte, să nu plictisesc — vedeam că orice comentariu nu le place, am ucis comentariul — am inventat sus — pensul, întrerupînd atacul unei diligențe cu propunerea de a trece la o «Regină pe pași», «Nul Nul Nul», tipau fetițele și băieții, tăceam savurînd clipa, îi lăsam să stăruie,

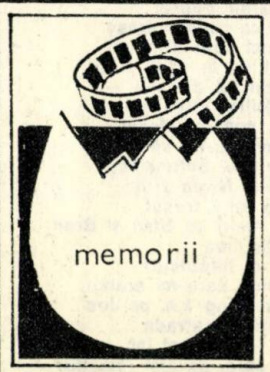
luam mingea și desemnam: tu, tu, tu, pentru a juca «Regina pe pași», pînă cînd într-o zi am dus lucrurile mai departe și am jucat cît am vrut «Regina pe pași», cu cei aleși de mine, ceilalți așteptînd să înceteze joaca și să relau «Cavalcada fantastică». Acceptaseră să fie la hățfui meu. Îi terorizam cu plăcere. Teama înflorise și se deschisese, fastuos, într-o tiranie a artei mele. Teama nu naște doar monștri.

Orgoliul — ca floare a unei frici spulberate — este parfumul oricărei grădini de om. Îi aveam la picioare și respiram acest orgoliu, exalat din rugile lor. Am început să fac fițe. Mă declaram obosit. Emiteam mofturi. Îmi era, o dată, prea cald. Altădată mă durea gîtul. O fetiță a venit din casă cu un sirop. L-am băut încet și în șoaptă am pornit «Dezmoștenii soartei» cu Wallace Beery și Mickey Rooney — povestea unui antrenor bătrîn și bețiv care are un cal și un jockey cu care cîștigă Derby-ul. «Ce-i ala «Derby»? «Vă spun mîine».

Așa am inventat serialul. Așa am ajuns — nu din cărți — la «va urma». Eianul epic e condiționat sistematic de marile dictaturi. Vezi închiziția. Vezi țarismul. A doua zi trebuia să povestesc antrenamentul calului — pe piața oceanului, galopînd printre valuri, dar ca și Bresson, într-o zi de filmare, nu mi-a plăcut decorul și n-am filmat în acea zi. Așa am iscodit o scenografie. Povesteam unele filme în holuri răcoroase de bloc, altele cocoțat pe un gard, unele pe bordura aiei, ca vagabonzii, altele sub fereastra unui plan, ceea ce-mi dădea puterea imperială a unui Visconti, anticipînd drumul lui de la «La terra trema», într-un sat de pescari amărîți, la castelul «Inocentului». Eram un tiran luminat și nedemocratic: aveam dreptul la oboseală, la relache, dreptul la culcare, dreptul de a expulza, dreptul de a declara persona non grata pe cine doream, dreptul de a spune ce vreau, dreptul de a tăce, dreptul de a mă uita urît la cine mă întrebarea, dreptul de a rezuma cum îmi place, de a «țâia» ce nu-mi convenea, de a programa cum îmi venea la gură, de a înlocui un meci de fotbal cu un film și un film cu o bicicletă, eram atît de puternic prin forța artei mele că nimeni nu crîcnea și puteam să ajung la voluptatea de a mă lăsa rugat, conjurat, ca un Homer revendicat de șapte cetăți. Pînă-ntr-o zi, cînd, întors din oraș, tata a asistat, de pe trotuar, la «Copiii căpitanului Grant» și m-a chemat în casă. M-am retras sever și lent, păstrînd acea demnitate de mare regizor care nu se grăbește cînd e chemat la telefon, pe platou, de dl. Mayer, stăpînului său. Tata mi-a contestat dur opera de «Suchlanu povestind copiii». Nu pentru asta mă

duce la cinema, la mai multe filme decît vîd alți copii, nu pentru asta cheltuieste cu pianul — ca eu să fiu un clown, o palat, un bufon. Dacă mă mai prinde așa, mă snopește. Aveam de ce-l crede, dar nu trebuia să mă plîng, să mă umilesc, să-l rog. Ajunsesem la o cotă a onoarei care nu-mi permitea să mai dau dovadă de frică, așa cum marii creatori au o operă care le îngăduie să reziste și să nu se plece în fața șabloanelor, bune de intimidat prostimea. Am înțeles să-l birui prin pian. Zece zile am studiat — o vară imposibilă, cu o căldură care-i cerea bunicii să tragă de dimineată, ermetic, transparente, înct ne mișcam într-un tel de noapte bucurăsteană — pe întuneric, în hol, istovindu-mă în game și exerciții nesărate, punindu-mă voluntar sub controlul bunicii (mama — la băi) ceea ce i-a permis să-l spună, la prînz, tatălui meu, servindu-i o ciorbă à la grec (din cauza acestel ciorbe, nu puteam cînta «A la Turca» lui Mozart) că băiatul va deveni un Rubinstein. Atunci, printr-un mixaj pe care nu l-am mai întîlnit în nici o secvență a vieții mele, din curte, a început să se audă ceea ce aș putea numi «Imperialul», adică un concert de tipete care scandalu: «Vrem sonorul Vrem sonorul!». Bunica a ridicat transparente și a rămas cu gura căscată. În pofida ordinului de «a nu te ridica de la masă pînă nu s-a terminat», am sărit de pe scaun și tata m-a urmat. În curte, era o imagine de Eisenstein (văzută și de el, la Stiller) — un sir lung de oameni, venind pe zăpadă, la palat, la picioarele țarului, să-l conjure să-l salveze, cu profilul lui Cerkasov, în prim-plan, barba neagră fluturînd peste cîmpia albă. Cînd m-au văzut, încadrat ca un cocon între tată și bunică, au trecut la aplauze și o fetiță, Angh, a venit sub fereastră și l-a rugat pe tata, să mă lase să le povestesc filme că ei se plictisesc fără mine. La care tata, demult adult, n-a știut ce să le spună și atunci eu, știind cum trebuie stăpînită o emoție, le-am comunicat că le mulțumesc, că n-am cuvinte, că-l voi ruga și eu pe tata și totul se va aranja, dacă părinții ne iubesc. Așa am ajuns, firească, să duc o politică de copil bun, idilic, conformist, îngăduindu-mi să flu cabotin, fără să roșesc. Mi-a ajutat nu o dată. Arta mea a luat un nou avînt. Fetițe în toată firea mi-au propus să ne logodim, băieți importanți cu premiul I și coronită pe frunte m-au contactat, prin emisari, să vin la onomasticele lor să-l onorez cu prezența mea, am primit daruri de neuitat, colecții de poze decupate din «Gazeta sporturilor», cu Lengheriu și Urechiatu, cu Auer și Sipoș, cu Baraki și Blavati, programele pe cîte un an de zile de la cinematografe obscure, Nero și Lira, Buzescu și Rahova, cu dedicații naive: «Lui Relu care povestește mai frumos...» sau cu calambururi, primele calambururi: «Lui Relache pentru a nu cunoaște ce-i un relache». Pînă cînd — spre toamnă am refuzat categoric să le povestesc o comedie cu Anny Ondra, despre care o fetiță zicea că mama ei a zis că e delicioasă. «E o tîmpenie» — am afirmat și le-am explicat de ce — deși n-o văzusem, fiindcă tata nu mă ducea la filme germane: Anny Ondra e iubită lui Max Schmelling, boxerul care a vrut să-l bată pe Joe Louis, dar n-a putut, iar Max Schmelling e în slujba lui Hitler. Joe Louis nu e în slujba lui Hitler. Anny Ondra e și ea iubită lui Hitler. Pe oricine iubește Hitler, noi trebuie să-l urîm. N-au fost obiecții și le-am dat doar un jurnal de actualități sportive, cu Joe Louis și Jessie Owens, în rolurile

principale, pentru mine neexistînd diferențe care-i alb, care-i negru. Peste cîteva zile, după ce Hitler intrase în Polonia — un instinct care urma să se dezvolte, m-a făcut ca în acea zi să nu dau spectacol, instinctul doliului — patru găligani de la «Mihai Viteazul» m-au prins pe Rondă, colț cu Mecet, și m-au luat de gît, cerîndu-mi să le povestesc cum l-a pus Max Schmelling knock-out pe Joe Louis! N-am vrut să le spun și prin cap mi-a trecut să urlu ca Tarzan, să merg ca Stan și Bran, înutil, înutil, înutil, arta mea nu mai ținea, primele ei impulsuri erau ridicole sub pumnii care-mi arătau cum l-a pus Max Schmelling k.o. pe Joe Louis și cum va fi curățată strada de toate filmele mele. M-au lăsat lat, cu o singură idee, pe care, ca valer rătăcitor în alte cinemateci, aveam s-o regăsesc mai tîrziu, la Delon, samuraiul, — care e femeia ce m-a trădat și m-a vîndut bandiților? Așa a intrat arta mea în zona politicului, a subversivului, a dublei semnificații de care nici o artă mare nu are de ce se feri sau împotrivi, și nici un copil — de ce se mira sau invoca o vîrstă, care să-l poată apăra de minciuni sau un bombardament. Ca și Fritz Lang, am emigrat din Alea Pope Nan în strada Cuza-Vodă. Arta mea a intrat într-un con de umbră. Nefericirea mi-a secat inspirația. Am devenit dezabuzat, ludic ca Bogart în «Casablanca», am trecut la jocuri: «Frata, nu te supăra», «Capitally» și am transformat strada într-un hipodrom. Toți copiii erau cai de curse, iar eu nu eram campionul turfului — îndrăgostit, am lăsat o fată frumoasă să fie celebra Joppe Hanover. Din cînd în cînd, mă cuprindea nostalgia după studioul din alea. Dar un om care a cunoscut, de mic, delațiunea, turnătoria, rasismul, nu mai e același și purtam o mască, o mască din scenariile acelea cu actori ratați care mereu murmură: «Am fost cineva, am fost cineva», spălînd vasele într-un port în care cîntă Marlene Dietrich. Nu-mi mai era frică, dar pierdusem autenticitatea artificialului și a inspirației. Mult mai tîrziu, în armată, pe la 20 de ani, la prima frică față de cail adevărați din grajd, am apelat la povești — un instinct nespulberat mai lucra în mine, ca sticla de Coca-Cola care mai bătea pe un telegraf morse în «Ultimul tîrm» — și am pornit la a povesti «Război și pace» băieților de la țară, din jurul meu, noaptea, în dormitor, după stingere. Nimeni nu dormea. Noaptea, cu Bezuhov și Natașa, răscumpăram perpetuu eșec al galopurilor mele de zi. Dar aceasta era literatură. La 22 de ani, cu grad de sergent-major avansat la excepțional, lăsat la vatră, m-am trezit îmbrățișînd — cu o patimă al cărui entuziasm îmi ascundea disperarea, de a fi pierdut o împărăție, spectacolul total — meseria de om adult, muritor, incapabil de a mai fi antrenor și jockey, cal și călău, plasator și Bette Davis, Suchianu și Jurnal de actualități, dirijor și comis de cenzură, idiot și serial, prinț și cersetor, sclav și împărat, aducînd astfel, prin această incapacitate, o adevărată autentică a seriozității.



Cum am debutat

**Un moment
providențial?
Un succes
de care ne amintim
nostalgic?
Un examen trecut
eroic?
Mărturiile unor
mari actori
și regizori
ne înfățișează
mai degrabă
debutul
ca moment
de lucru**

Michèle Morgan

**Cu cât mai multă
simplitate!**

**Aspirînd cu modestie
la un rol în figurație,
o debutantă obține cu talent
locul întâi printre stele**



As vrea să cochetez puțin și să spun: în dimineața aceea, mă simteam disperată sau bucurășă sau altceva de felul acesta. Dar, pur și simplu,

nu-mi amintesc starea mea de spirit, pentru că dimineața aceea începe în momentul în care mama deschide usa cămăruței mele și strigă: Simone (Simone Roussel e numele meu adevărat), vino repede la telefon! Alerg plină de speranță: poate

mi se oferă vreun rol în figurație.

— Domnișoară, sînt asistentul regizorului Marc Allegret, care dorește să te vadă cît mai repede cu putință. Este vorba de o probă la Gribouille, viitorul film al lui Raimu.

Era o veste în stare să te lase năuc. Marc Allegret... Raimu. Două nume care te făceau să-ți pierzi cumpătul. Mi-am recăpătat graiul abia cînd l-am povestit mamei. Volubilă, îmi închei discursul, care trebuie să fi fost foarte incoerent, spunînd:

«Și știi, ce mi-a zis? Mîine, ora 16, Champs Elysées!»

Inutil să mai istorisesc nestîrșitele ore de așteptare. Toți actorii au trecut prin aceleași clipe. Și cînd povestesc, vorbesc despre ziua care... ziua cînd... Ziua cu Z mare, bineînțeles!

Capăt textul unei scene din **Gribouille** de Marcel Achard. Am două zile ca să-l învăț. Mă închid în camera mea și îl lucrez așa cum m-a învățat René Simon: «Mai întîi trebuie să înțelegi bine personajul, și apoi să-l exprimi cu cît mai multă simplitate». Două pagini și treizeci de replici ca să arăt ce pot. Personajul, ghicesc situația, e o acuzată, eu. Cum ar trebui să fiu? Convingătoare, patetică, descumpănită? Toate la un loc. Pe măsură ce trece timpul, nu mai știu nimic. Mă simt îngrozitor de pierdută și de singură.

Care actor nu cunoaște această singurătate în fața unui text? Se poate compara cu cea a scriitorului în fața coalei de hîrtie sau a pictorului în fața pinzei albe.

Îmi sporesc frica, împunîndu-i mamei capul cu îndoilele și speranțele mele.

— Înțelegi, mamă, Marc Allegret e foarte important pentru mine. Se spune că e un descoperitor de tîlere talente. Înainte de a-l întîlni și de a juca în **Lac aux Dames**, Simone Simon și Jean Pierre Aumont erau niște necunoscuți. Ca mine azi. Filmul ăsta i-a lansat. Un singur film e de ajuns. Nici că se putea noroc mai mare pe capul meu... Înțeleaptă, mama încearcă să mă pregătească pentru esec.

— Asa e, fata mea. Iar dacă nu reușești, înseamnă doar că nu ți se potrivește rolul.

Nu mi se potrivește rolul! Trebuie să mi se potrivească. Aș vrea să mă văd la studio, pieptănată, fardată, îmbrăcată ca Nathalie. Nu știu nimic despre meseria mea sau nu prea știu mare lucru, dar știu că trebuie să fii personajul, chiar și în cele mai mici detalii.

În ciuda excelențelor mele concepții, dacă aș fi avut la îndemînă o garderobă bine garnisită, nu știu dacă aș fi ales ce trebuie. Dar n-aveam decît un tîoraș gris deschis, pe care mi-l cumpărasem din onorariul meu de figurantă. M-am uitat la el și parcă l-am văzut pentru prima oară. Ce obosit și jalnic arăta tîorașul meu de gata!

În dimineața aceea și studioul mi s-a părut altfel. Atmosfera care domnea în cabine și pe culoare era cea a unui nemilos care-pe-care, vreo zece concurențe se urmăreau unele pe altele pe furis sau fătis, potrivit firii fiecăreia. Vreo două-trei erau însoțite de mamele lor ale căror priviri erau fie ucigăse, fie pline de compătimire la adresa bietelor oafe care îndrăzneau să se măsoare cu fata lor. Este singura clipă cînd mă amuz. Durează foarte puțin, pentru că trecerea pe platou îmi revine temerile.

Aștept într-un colț al decorului, împreună cu «rivalele» mele. Se

**Despre
Michèle Morgan,
Larousse-ul scrie:
«Actriță franceză.
Debutul:
figurantă...»**



atrăgă primul nume, ne iau în ordine alfabetică, deci probabil că voi fi ultima. Să fie bine sau rău? Am timp să-mi dau seama ce nu trebuie să fac?

Candidatele trec una după alta prin fața aparatului. Pentru prima oară îl văd pe Marc Allegret. E frumos, amabil și mai ales impasibil, acordând fiecăreia același interes politic.

Totul se petrece foarte repede. Nu mai sînt decît trei, două... Tremur, mi-e cald, sînt lac de apă, mi se strînge gîtul, îmi bate inima, vreau să se termine indiferent cum, numai să se isprăvească acest chin. Descopăr traul.

— Domnișoara Roussel Proba 11, prima oară.

Clacheta pocnește, ca un briceag care se închide. Îi dau drumul. Fac tot ce pot, cit mai bine.

— Multumesc, domnișoară.

Gata, s-a sfîrșit.

Mult mai tîrziu am înțeles că totul îmi folosise: talorul care putea fi cel al eroinei, plepănătura, machiajul și mai ales emoția care a devenit a personajului, a avut accente de sinceritate.

Nu mai că, pentru moment, trăiesc chinurile așteptării.

A treia zi îmi fac socoteala că «învingătoarea» a fost deja anunțată și pentru mine totul s-a terminat. Și totuși nu. Sună telefonul.

— Domnișoara Roussel, domnul Marc Allegret și domnul Marcel Achard doresc să vă vadă. Vă așteaptă la Fontainebleau.

Închid receptorul, închid ochii și savurez momentul.

Nu știu nimic despre proba pe care am dat-o. Să fie ultima? La prima vedere, Marcel Achard nu este decît o pereche de ochelari imensi, cu rame de baga, rotunde ca niște hublouri, așezate în echilibru pe o cloșvîrtă de nas. La urma urmei, el e autorul. Dacă zice nu? N-are crede. Privirea lui e malicioasă, dar din acest om pătrătos se degajă o bonomie liniștită și liniștitoare.

Nici ochii bridati ai lui Marc Allegret nu-mi inspiră mai multă teamă. În primul rînd e frumos, ceea ce e plăcut, și știu să zîmbească, un lucru important.

Văzut din afară, spectacolul trebuie să fi fost destul de caraghios. În grădina în care mă așteptasem, eu stau în picioare în fața celor doi bărbați care mă examinează: cu sprînceana ridicată interogativ, cu ochiul critic, asemenea amatorilor de artă care, după ce au descoperit un obiect în magazia vreunui anticar, îl aduc acasă ca să vadă dacă se potrivește cu decorul. Oare sînt eu aceea pe care o caută?

— Am văzut proba dumneavoastră și ni s-a părut interesantă.

Marc Allegret merge mai departe: — Ne-am gîndit să vă dăm personajul Nathalie. Cum nu reacționez în niciun fel, el precizează:

— E rolul principal.

Katharine Hepburn

Arăți înspăimântător!

**O actriță poate să înceapă
strălucita sa carieră
cu ochii inflamați,
cu o toaletă demodată,
necoafată
și certându-se din prima zi
cu regizorul**



La 1 iulie 1932, Katharine Hepburn. însoțită de Laura Harding, pleacă din New York, cu trenul, spre Hollywood.

La început, călătoria a fost destul de plăcută. Dar, după primele ore, arșița verii deveni copleșitoare. Totuși, fereastra trenului oferea o panoramă romantică asupra unei Americi încă nepoluată, iar Kate și Laura vorbiră despre pionieri, despre zilele îngrozitoare pe care aceștia le petreceau în căruță, despre promisiunile vestului îndepărtat.

Cînd trenul plecă din Albuquerque, Kate ieși pe coridor și, stînd la fereastră, o funingine îi intră în ochiul stîng. Se grăbi să scoată un șervețel și începu să se frece la ochi. Cînd trenul ajunse la Pasadena — California, acolo unde vedetele își încheie de obicei călătoria spre vest, pe Kate o durea îngrozitor ochiul, aproape că nu mai putea vedea. Celălalt ochi se umflase și el, din simpatie, așa că atunci cînd coborî pe peron, sprijinită pe brațul Laurei, arăta îngrozitor. Se văzu asta și din privirile neliniștite ale celor doi agenți — Leland Hayward și Myron Selznick — veniți în întîmpinare. Kate îl și auzi pe Selznick, șoptindu-i tovarășului său:

— Dumnezeule, Leland, pe una ca asta a aruncat David 1500 de dolari pe săptămînă?!

Ciudatul grup — Kate, Laura, Leland și Myron — și-a croit drum pînă la Rolls-Royce-ul galben, care aștepta ca să-i ducă la Hollywood.

Toți patru s-au așezat în spate. Atmosfera era plină de tensiune. În cele din urmă, pe cînd se apropiau de Los Angeles, Myron încercă să spargă gheața:

— Domnișoară Hepburn, v-ați adus croslele? Pauză. Înțelesesem că sînteți foarte bună la golf. Kate privea pe fereastră iarba uscată și munții stacozii.

— Nu cred că o să joc golf în California, răspunse ea înepătat, din cauza insultei precedente și încă suferind din cauza ochiului.

— Cred că o să vă placă Chateau Elysée, unde v-am cazat, mai spusese Leland. Nici un răspuns.

În sfîrșit, călătoria s-a încheiat și Rolls-Royce-ul galben opri în fața unei clădiri a studiourilor RKO, în zona cea mai nenorocită a Hollywood-ului. Era un peisaj depri-mant. Gazdele le-au condus pe Kate și Laura în cabinetul lui David O. Selznick, iar de acolo un tînăr secretar le-a arătat drumul pînă la biroul lui George Cukor. Acesta o privi pe Kate cu o groază pe care zadarnic încerca să și-o ascundă. Vrînd să o facă să se simtă la largul său, îi arătă schițele de costume realizate de Josette de Lima. Kate se uită la ele cu ochii inflamați și decise că erau groaznice:

— Fără nici o legătură cu filmul!

Cukor se înfurie că ea îndrăznește să comenteze:

— Nu sînteți aici ca să criticați, spuse el. Mai bine v-ați uita cum sînteți îmbrăcată!

Ea îi răspunse imperturbabilă:

— Cred că toaleta mea e foarte modernă. Am dat pe ea o grămadă de bani.

— E oribilă. Arătați înspăimîntător.

— Vreau ca rochiile mele din film să fie create de Chanel. Și, presupunînd că cei de la Hollywood s-ar putea să nu fie la curent, întrebă: Știți cine e Chanel?

Cukor se înfurie mai tare:

— În primul rînd, o să vă trimit la machiaj, poate reușesc ei să facă ceva cu părul dumneavoastră.

În ciuda acestui prim schimb de cuvinte, Kate l-a plăcut pe Cukor. Era hotărît, încăpățînat, direct și nu te lăsa de capul tău: se așemănau la fire. Avea treizeci și trei de ani, era rotofei, cu părul negru și lucios, cu ochi pătrunzători și răsplinea o energie extraordinară, ca un duș de scînteie electrice. Vocea lui puternică repeta unele adjective și adverbe ca o litanie («E grozav, grozav, grozav, grozav de talentată»). Era un perfecționist, nu suporta mediocritatea. Kate stătea pe picioarele ei lungi, cu taiorul ei cel caraghios și îl privea cu admirație, în timp ce el se plimba prin cameră și își expunea ideile.

Cînd Cukor a ajuns la apogeu tiradei, a apărut în cameră și partenerul ei, John Barrymore — care a fermecat-o pe loc. Deși trecuse de prima tinerețe, chipul lui își păstrase trăsăturile frumoase. Ochii îi sclipeau în orbitele ridate. Fața îi era slabă și întunecată.

El se îndreptă șovăitor spre Kate. Se uită în ochii ei roșii și-i făcu semn să iasă din birou, după el. Ea îl urmă și rămase uluită cînd îl auzi spunînd:

— Și eu mai trag din cînd în cînd cite o dușcă, draga mea. Dar am un remediu grozav. Vezi picăturile astea? Cum le pun în ochi, trece orice roșeață și lumea crede că sînt treaz.

— Dar, domnule Barrymore, mie mi-a intrat o funingine în ochi, protestă Kate.

— Toți spun la fel, draga mea, răspunse Barrymore, îndepărtîndu-se.

Cukor a condus-o apoi în cabina de machiaj. Acolo i-a făcut cunoștință cu machiorul Mel Berns, un omuleț negricios, cu o mustață mică, care semăna ca două picături de apă cu Walt Disney, și cu o tînără coafeză, Jean Woodhall. După ce Cukor a plecat, Kate se așeză pe scaunul lui Jane Woodhall și începu să vorbească despre calitățile politicii economice a lui Shaw. Nici Mel Berns, nici Jean Woodhall nu mai avuseseră de-a

face pînă atunci cu o actriță intelectuală: majoritatea vedetelor care le trecuseră prin mină vorbeau despre bărbați, petreceri și cosmetică.

Cînd Jean a terminat să-i aran-

jeze părul, Kate ceru o oglindă și-i spuse:

— Dă-mi voie să mă uit. Dacă îmi place, îți spun, dacă nu-mi place, iar îți spun. I-a plăcut. Cînd a văzut-o, Cukor a fost încîntat

de transformarea petrecută:

— În sfîrșit, iat-o pe Katharine Hepburn! exclamă el fericit.

**O actriță care
nu discută
despre cosmetică:
Katharine Hepburn
(*Nebuna
din Chaillot*)**



Nikolai Cerkasov

Soldatul care nu vrea să fie general, e un soldat prost



**Minați de dorința
de a-și sluji
arta iubită,
mulți actori
își supra-estimează
forțele. Ei cred
că pot interpreta
orice rol**



Deseori sînt întrebat, mai ales în legătură cu începuturile mele, ce mi-a plăcut mai mult, scena sau ecranul și eu răspund: Amîndouă! Crearea rolurilor pe scenă și pe ecran este aceeași, tehnologia diferă.

Teatrul oferă spectatorului o perioadă mai lungă de repetiții. Se începe cu discuții la masă și abia după aceea, se trece pe scenă. Iar actorul profită de toată această perioadă ca să pătrundă în lumea interioară a personajului pe care îl are de jucat. Abia mai tîrziu, uneori abia la repetiția cu costume, actorul

redă această lume interioară.

Premiera teatrală nu înseamnă că actorul și-a terminat munca asupra rolului sau că jocul lui e perfect. Premiera e numai începutul unei noi etape în munca sa de creație, care continuă sub controlul și influența publicului. Spectatorul e un participant activ, iar atitudinea și reacția sa față de jocul actorului duc la perfecționarea interpretării.

Actorul de film nu se bucură de aceeași condiții. El nu are o perioadă îndelungată de repetiții. Înainte de intrarea în producție, interpretii principali discută cu regizorul rolurile în detaliu, trăsăturile personajelor pe care le vor inter-

preta, evoluția lor, momentele principale ale subiectului. Cu mult înainte de începerea propriu-zisă a filmărilor, actorul trebuie să se familiarizeze cu scenariul și cu rolul său, și să aibă o idee globală despre film, pentru a fi pregătit să apară în fața aparatului după trei sau patru repetiții. El trebuie să urmărească procesul organic al evoluției personajului, secvențele, interrelația și ritmul diferitelor fragmente filmate la mare interval unele de altele.

În cinematograful, actorul depinde imens — așa spune 90% — de tehnica filmului care îl leagă de mîini și de picioare. Cînd se află în fața aparatului, el trebuie să-și joace rolul și în același timp să asculte indicațiile regizorului, ale operatorului, ale sunetistului.

Lucrînd în aceste condiții dificile, fără un public care să-l stimuleze și sub un permanent și complex control tehnic, actorul trebuie să-și exercite puterea de concentrare, să-și îmbunătățească tehnica de joc, să acumuleze experiență și să fie calm și stăpîn pe sine. Toate acestea nu le-am știut de la început, deoarece am debutat ca actor de teatru sau, și mai precis, ca actor de comedie.

Mi-am creat acest renume încă de pe băncile Institutului, cînd împreună cu colegii mei Boris Sirkov și Piotr Beriozov am inventat un număr de revistă intitulat «Pat, Pat-tachon și Charlie Chaplin», în care încercam să-l imităm pe cel trei celebri comici cinematografici ai epocii. Rezultatul a fost o pantomimă burlescă. Interpretînd rolul lui Pat, am încercat să-l copiez ticurile, mișcările, gesturile, să-mi răsucesc trupul, să mă îmbrățîșez cu propriile-mi mîini, ca și cum aș fi dansat cu o femeie, să-mi calc partenerii pe picioare ș.a.m.d.

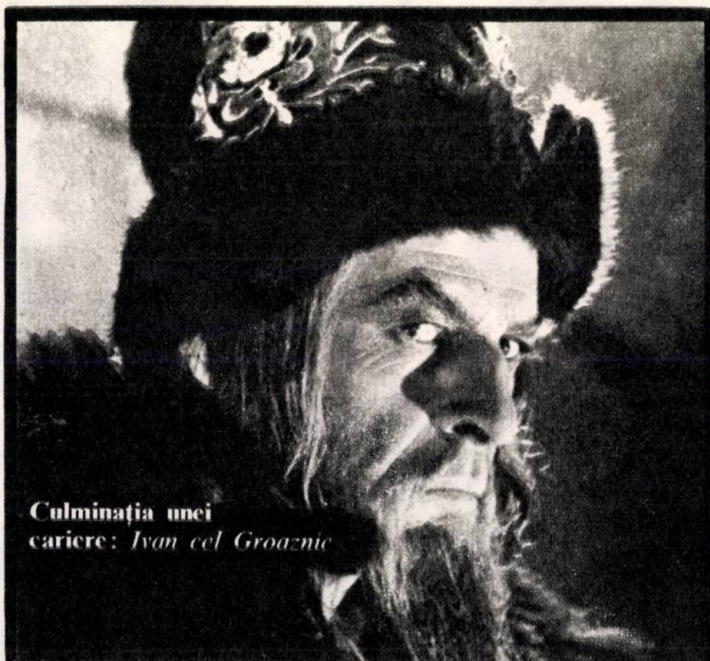
Asta se petrecea în 1925. Zece ani mai tîrziu, studioul Lenfilm ne-a solicitat să reluăm numărul în filmul-revistă **Concert 1**.

Într-un cuvînt, acest dans, născut ca o improvizație pentru intrările noastre studentești și perfecționat de-a lungul anilor, a rămas destul de multă vreme cartea mea de vizită.

Aceasta a influențat atît debutul meu la teatrul «Pușkin» cît și relațiile mele cu studioul Lenfilm. Mi s-au oferit la început numai roluri de comedie, grotesti și excentrice, în timp ce eu vroiam personaje serioase.

Între timp, filmul sonor sovietic evolua rapid, căpătînd tot mai multă popularitate. Îmi amintesc cît m-a impresionat **Drumul vieții** de Nikolai Ekk, nu atît prin măiestria sa tehnică, cît prin conținutul său ideologic, pe care tehnica îl pune în evidență. **Drumul vieții** mi-a stimulat dorința de a vorbi de pe ecran, convingîndu-mă că filmele sonore sînt o armă puternică și că actorii care le interpretează realizează un lucru de seamă.

Primul meu rol de o oarecare pondere în filmul sonor a fost **Kolea**



**Culminația unei
cariere: Ivan cel Groaznic**

Loșak din Zile fierbinți. Leneș și năring, coada clasei și nu prea bine crescut, Kolea intra în tot felul de încurcături amuzante și nefirești. Deși nu-l lipseau elementele comice, rolul era cam răsuflat. I-aveam altceva de făcut decât să flu caraghios, ceea ce nu reprezenta tocmai sensul vieții mele.

După acela mi s-a oferit rolul lui Paganel din *Copiii căpitanului Grant*, ecranizare după Jules Verne. Am fost tare bucuros să interpretez acest călător neobosit și geograf entuziast, nu numai deoarece îl admiram dăruirea față de profesia lui, ci și pentru că întotdeauna l-am îndrăgit pe Jules Verne și pe eroii săi. Uscătelul Paganel arăta ca un cui cu un cap mare. Chipul lui trăda un om inteligent și vesel. Deși tăcut și distrat, se vedea că la o adică știa să vorbească frumos. Dorind să-l redau cât mai fidel cu putință, am căzut la început în păcatul caricaturii. Pe urmă, în timpul repetițiilor și al filmărilor — care uneori nu aveau loc în aceeași zi — mă străduiam să nu permit situațiilor comice să-l facă ridicol, ci să le folosesc pentru a evidenția particularitățile personalității sale.

Acest rol mi-a permis să folosesc în film experiența pe care o acumulasem în primii ani de carieră, la operetă și la Teatrul tinărului spectator. Cu câtă plăcere cîntam «Căpitan, căpitan, îndrăznește!...»

Am muncit la acest rol timp de un an întreg și tot nu am fost mulțumit de rezultat: cine știe de ce l-am făcut pe Paganel să arate ca un om de cincizeci de ani, cînd, după Jules Verne, era mult mai tînăr. A trebuit deci să am permanent în vedere noua vîrstă a lui Paganel, ca să-l fac să acționeze corepunzător. Am devenit prizonierul acestui gînd, ceea ce mi-a stîmplat efortul de a aduce pe ecran adevărul.

Mînați de dorința de a-și sluiji arta lor iubită, mulți actori își supraestimează forțele. Așa mi s-a întîmplat și mie. Uneori am crezut că pot interpreta un anume rol, ca să descopăr după aceea că nu mi se potrivește. Cînd vorbesc de supraaprecierea posibilităților, nu vreau să spun că actorii, mai ales începătorii, trebuie să se limiteze la roluri ușoare. Dimpotrivă, tinerii actori trebuie să fie îndrăzneți, să lupte pentru roluri mari, dar numai dacă sînt conștienți că au datele fizice și psihice necesare ca să le ducă la bun sfîrșit. Un proverb rusesc spune că soldatul care nu vrea să fie general e un soldat prost. Același lucru e perfect valabil și pentru actori, numai că actorul trebuie să-și orienteze dorințele în funcție de posibilități. Atunci cînd reușește, înseamnă că a ajuns la maturitatea creatoare.

Eu mi-am dat seama de acest adevăr cînd am jucat unul dintre rolurile mele cele mai dragi — profesorul Polejaev din filmul *Deputatul de Baltica*.

Joseph Losey

Să știi ce vrei și ce faci

Puțini regizori au înfruntat atîtea dificultăți ca el și puțini au demonstrat atît de convingător că talentul, dacă există, învinge



Primul meu film pe care l-am făcut la Hollywood a fost *Băiatul cu părul verde*, o poveste inspirată dintr-o schiță care a apărut într-un supliment de duminică al ziarului «New York Times». Era ceva destul de mistic, deși mie mi s-a părut o alegorie despre rasism și despre pace.

Inițial, atît eu cît și Adrian Scott — care a fost primul meu producător — am vrut să facem un film de 16 mm., fără vedete, cu un actor irlandez de music-hall, în rolul pe care apoi l-a jucat Patrik O'Brien. Vroiam să-l facem pe 16 mm, în primul rînd, pentru că aparatul tehnic era, în acest caz, mult mai ușor manevrabil și necesita mai puține lumini. Aceasta ne permitea un buget mai redus și implicit o mai mare libertate în ceea ce privește subiectul. În al doilea rînd, procedeul Eastman-color — care pe atunci se folosea numai pentru 16 mm — era cu mult mai bun decît Technicolorul. Ne-am luptat să ne impunem punctul de vedere, dar n-am reușit.

Între timp, Comisia pentru cercetarea activităților antiamericane l-a trecut pe Adrian Scott pe lista neagră. Asta a pus capăt carierei sale de producător și l-a distrus toată viața. Mare păcat, pentru că era foarte talentat.

Am întrerupt pregătirile, am pus în scenă «Galileo» și am plecat la Washington împreună cu Brecht. Acesta a fost audiat în fața Comisiei, cu care priile, Dore Schary, director la studiourile RKO, a luat o poziție foarte fermă și s-a comportat minunat. La scurt timp l-am înțîlnit pe Schary la New York. Mi-a spus:

— Ar trebui să facem *Băiatul cu părul verde*...

— După toate cîte s-au întîmplat, nu cred că mai e posibil, l-am răspuns eu. Mai tîrziu, cînd trecuse un an, mi-a telefonat să-mi spună

să continui totuși. Ne-am apucat de lucru.

Eram însă complet inhibat. Schary, căruia îi voi rămîne veșnic recunoscător, m-a sunat la birou în preajma primei filmări. I-am spus că sînt cu desăvîrșire neîncrezător și că nu știu ce-o să fac.

— Ascultă, indiferent cu care scenă încep, fă-o cît vrei de lungă, filmează o zi întreagă sau doar o jumătate de oră, lucrează o cît mai bine sau deloc, nu contează. Dar cînd o filmezi, spune da, de la prima dublă. Îți promit că, dacă nu e bine, o vom reface. Dar dacă spui da de la prima dublă a primei filmări, din primul tău film, toată lumea va considera că te pricepi.

Așa am procedat și a avut dreptate. Mai acționez și azi așa cînd nu știu cum să încep, ceea ce are un efect miraculos asupra moralului echipei. Aceasta e una dintre marile răspunsuri ale meseriei de regizor: ai în jurul tău atîția oameni care sînt foarte buni în meseria lor și cărora trebuie să le dai impresia că știi ce vrei și ce faci.

Cu mult timp înșă înainte de a termina filmul, proprietarul studiourilor, Howard Hughes, l-a concediat pe Schary. Așa că de la primul meu film a trebuit să mă lupt cu fantoma lui Howard Hughes. Înainte de a pleca, Schary făcuse filmul o extraordinară campanie publicitară. Așa că toată lumea auzise de el. Se spune că lui Hughes — pe care nu l-am văzut niciodată și care habar n-avea ce încercam eu să fac — nu-l plăcea cum suna reclama. Succesorul lui Schary la conducerea studiourilor, un tip foarte drăguț, pe nume Rathvon, m-a chemat într-un birou imens și mi-a spus:

— Ia spune, ce putem face cu filmul ăsta? Putem schimba unele replici, putem refilma cîte ceva?

În fiecare zi venea cu niște foi de hîrtie galbenă, pe care era mîzgă-

lit cu creionul ce trebuia să schimbăm. Foile erau de la Hughes. În fiecare dimineață mă gindeam: «Ce să fac? Nu am pe nimeni să mă ajute, nimeni nu mă înțelege. Cum să salvez filmul ăsta?» A trebuit să spun: «Asta nu se poate... Asta nu se potrivește...» Dar fără să mă refer la conținut, pentru că la ora aceea simpla rostire a cuvântului «pace» echivala cu o blasfemie.

Singura împrejurare care a salvat ceva din **Băiatul cu părul verde** — l-a salvat de ignoranță, de naivitatea mea și de RKO — a fost o întâmplare care s-a petrecut într-o zi când m-am dus acasă la dl. Rathvon. În timp ce el se chinuia cu hîrțile acelea galbene, mi-am ridi-

cat privirea și am văzut pe perete un tablou.

«Dumnezeule, de unde aveți tabloul acesta?»

Era portretul unor călăreți arabi făcut de Shirer, un pictor romantic german din secolul al XIX-lea. Pînă la 16 ani, cînd am părăsit casa natală din La Crosse — Wisconsin, l-am avut în fața ochilor zi de zi, deoarece atîrna pe scara de la intrarea în casă. Eram sigur că e același și am întrebat gazda cum și l-a procurat:

Cînd compania Paramount a intrat în noua și ultima fază, a cumpărat la licitație foarte multe opere de artă. Apoi, cînd a dat faliment, a

vîndut tablourile. Cum dintotdeauna mi-a plăcut tabloul acesta și, cum lucram la Paramount, l-am cumpărat eu!

Adevărul era că familia mea dăduse faliment în împrejurări destul de romantice și de incredibile, iar tabloul cu pricina fusese vîndut la o licitație la New York. Interesant este că această întâmplare a stabilit anumite raporturi între mine și reprezentantul firmei, ceea ce mi-a permis să-mi apăr pînă la un punct filmul, deși pînă la urmă, tot n-a rămas așa cum l-am filmat.

**Filmele lui Losey —
maturul au răzbuna
suferințele tînrului
(Mesageru
cu Julie Christie**



Zoltan Fabri

Violența, formă a neomeniei

**Teatrul era
viața mea.
Cu el respiram,
pe el îl iubeam.
Dar de la un timp
am simțit că
filmul va însemna
pentru mine mai mult**



În clasa treia primară, învățătorul meu a tras două linii în diagonală, cu creionul albastru, peste desenul meu făcut după o ilustrație din cartea noastră de citire. «Nu mă interesează desenul făcut de tatăl tău!» Îmi spuse el încruntat. I-am răspuns și i-am repetat, plângînd disperat, că este desenul meu. «Atunci fă-l pe tablă!» După ce am terminat desenul de pe tablă, el l-a contemplat un timp fără o vorbă, pe urmă și-a chemat colegii, și acolo, în prezența lor, mi-a cerut iertare în fața întregii clase. Mi se pare că acest episod este unul din resursele esențiale ale credinței mele îndărătnice în dreptate...

În liceu am jucat în «Iulius Cezar» de Shakespeare. Eu îl interpretam pe Antoniu. Mai târziu, cîștigam în mod curent toate concursurile de recitare, de desen, pictură și sculptură. Am vrut să ajung pictor. În anul III, la Belle Arte — după ce am expus la două saloane — constatam însă speriat: odată cu creșterea rutinei profesionale se schimbă ceva. Scăzuse febra, dispăruse pasiunea fierbinte a muncii. Mi se părea că, pe măsură ce lucrăm mai ușor, se stinge bucuria creației și că tot ce făceam eu era manierism. Dar, la sfîrșitul anului de învățămînt, maestrul meu mi-a adus la cunoștință că m-a ales pentru postul de asistent al său în viitorul an de studii. M-a îngrozit că nu observase nimic din criza mea. Toată povestea mi se părea o escrocherie și am hotărît să părăsesc artele plastice și să mă înscriu la Conservator, la arta teatrală...

În timpul pregătirii pentru examenul de absolvire a Conservatorului, mi s-a propus un contract de patru ani la Teatrul Național din

Budapesta. În stagiunea următoare, puneam acolo în scenă piese de Shakespeare și Giraudoux, regizam, jucam, făceam scenografie...

În 1950, eram director de teatru, cînd cineva mi s-a adresat, din partea cinematografilor naționalizate, cu întrebarea dacă n-aș vrea cumva să mă ocup de film. Am dat un răspuns afirmativ. Așa am ajuns în cinematografie...

Toată lumea are o primă experiență, o primă emoție legată de cinema, undeva în adîncul amintirilor din copilărie. Pentru mine, îmi aduc aminte, **Ben Hur** a însemnat un fel de inițiere. Cred că romanticismul și dinamismul acțiunii acestui film m-au captivat — mai ales concursul de care de luptă.

Primele emoții adevărate în sala de cinema le-am trăit însă în anii de liceu, cînd francezii aduceau o viziune nouă în filmele lor. Mă gîndesc la **Marea iluzie** al lui Renoir, la **Quai de brume** sau **Le jour se lève**, sau **Carnet de bal de Carné**, pe urmă la **Les enfants du Paradis** și alte filme de acest fel, care au fost adevărate revelații pentru generația noastră.

O nouă suită de emoții după război: operele neorealismului italian. **Roma, oraș deschis** de Rosellini, **Sciuscià, Hoții de biciclete**. **Miracol la Milano** ale lui De Sica, **Cursă tragică** și **Roma, ora 11** ale lui De Santis și celelalte. Din această perioadă datează și experiența mea cea mai semnificativă ca spectator: **Cetățeanul Kane** de Orson Welles. Socot acest film ca pe unul care m-a determinat efectiv să intru în cinematografie. Alături de filmele neorealiste, au avut o importanță influență asupra mea acele opere considerate astăzi clasice ale cinematografilor sovietice: **Crucișătorul Potemkin** de Eisenstein, **Mama** lui Pudovkin, **Pămîn-**

tul lui Dovjenko, **Ceapaev** al fraților Vasiliev, **Trilogia cu Maxim** al lui Kozîntsev și Trauberg, **Cei 13** de Mihail Romm, **trilogia Gorki** de Donskoi, ș.a.m.d.

Cetățeanul Kane rămîne însă pentru mine, în anumite privințe, mai incitant decît toate celelalte. Vedeam în acest film o operă surprinzătoare, de o tonalitate personală și cu un ritm modern. Îmi aduc aminte de el ca de o creație cinematografică neașteptată și uluitoare prin nouitatea sa.

Cinematograful mă incita mereu, ca purtător al unor posibilități artistice integrale — atît în latura ideilor, cît și sub raportul formelor de expresie nelimitate. Pe atunci teatrul era viața mea, cu el respiram, pe el îl iubeam. Dar oricît de pasionant și semnificativ era teatrul pentru mine, simțeam că filmul va însemna și mai mult.

Mi-am regizat primele filme după 1952: **Furtuna** și **Semnul de viață**. Ele s-au născut sub semnul unor frămîntări lăuntrice chinuitoare, dar ele arată, cred, cît de mult mă străduiam să depășesc cercul magic al unei practici sufocante. **Călușei**, al treilea meu film, s-a născut în 1955, pe vremea cînd — în urma unor clarificări evidente — barierele erau pe cale să cadă. Aici am reușit înția dată să pun în lumină, năzuințele mele artistice.

În urma socurilor istorice trăite, mă preocupă tot mai mult problema violenței, violentarea omului, caracterul insuportabil al umilinței și aservirii. Sînt idei care mă urmăresc și azi, ele mă neliniștesc și mă incită mereu. În epoca plină de complexitate în care trăim, cînd în lume mocnesc atîtea tensiuni nemăitîlnite, cred că protestul împotriva lipsei de omenie este o cauză nobilă, despre care trebuie să vorbim și despre care niciodată nu vom vorbi îndeajuns. Manifestarea extremă, îngrozitoare, a neomeniei este fascismul.

Noi, cei care sîntem astăzi trecuți de cincizeci de ani, l-am trăit. A fost o experiență a cărei desfurare face pur și simplu imposibilă scoaterea ei, cu una cu două, din programul de creație al unui scriitor sau artist contemporan îngrijorat de soarta lumii. Violenta, în felurile sale forme, mai este prezentă și astăzi în diferitele părți ale lumii.

Omul este născut pentru a trăi în libertate și este insuportabil pentru mine că, în ciuda acestei vocații fundamentale, istoria scrisă, de mai multe milenii, a omenirii este plină totuși de războaie, de omoruri, de asasinate, de măceluri în proporții de mase, de expediții de represalii, de atentate, de persecuții rasiale, de genocide, de pogromuri, de nenumerabile variante ale violenței, care îngrădesc aproape încontinuu omul în exercitarea dreptului său elementar, de a trăi în libertate. De aceea încerc să fac filme, ridicîndu-mi vocea împotriva umilirii și aservirii omului.

Anna HALASZ

Frank Capra

N-aveam bani de tramvai



**Un regizor
care a debutat
ca gagman,
știe să facă
din povestirea
începuturilor sale
o excelentă secvență
de film comic**



Timp de trei ani am vagabondat încoace și încolo prin statele Arizona, Nevada și California, călătorind clandestin în trenuri de marfă, vânzând fotografiile din casă în casă, trișând la poker, cîntînd la ghitară, plînd cînd, în cele din urmă, am ajuns la San Francisco. Era în decembrie 1921.

Într-o bună zi, am citit într-un ziar următorul anunț: «Zi fastă pentru originali. Astrologii spun că poziția celor 12 semne ale zodiacului este favorabilă vișătorilor și celor care știu să riște. Celor care cred în stele, avem plăcerea să le anunțăm că Fireside Productions deschide un studio de film».

Studio de film. Ce dracu' puteam eu să fac într-un studio de film? Dar dacă era un semn al destinului? Și la urma urmei, ce aveam de pierdut? Să încercăm.

M-am dus la locul indicat. Era o clădire veche, gălbuie, destul de mare și cam dărăpănată. La poartă — nici o firmă, nimeni, nici o mașină. Am intrat într-un hol pustiu și de acolo, printr-o ușă întredeschisă, într-un birou la fel de pustiu.

Nu e nimeni aici? Am întrebat eu prudent. Nici un răspuns. Am străbătut din nou holul și am ajuns într-o sală de dimensiuni impresionante, unde am dat peste un tip înalt, solid, îmbrăcat într-un pardesiu lung, negru, care mergea de colo pînă colo, în fața unor scaune goale, ca și cum repeta în gînd un discurs. Umbra mare și grotescă pe care o proiecta pe podea îl amplifica cele mai mici gesturi.

— Bună ziua, am zis eu.

Cu un gest dramatic și lent și-a

dus o mîină la ochi, încercînd să străpungă întunericul.

— Sînteți de la ziar? m-a întrebat el cu o voce gravă și sonoră.

— Nu, domnule. Vin de la Hollywood.

Ce însemna o mică minciună, cînd nu ai ce minca? Dar efectul pe care l-a produs asupra lui a fost la fel de mare ca și cînd i-aș fi spus că sînt episcopul de Canterbury.

Hollywood! Nu mai spuneți! N-am întîlnit încă pe nimeni care să vină de la Mecca cinematograficului...

Tare i-aș fi răspuns: «Nu sînteți singurul», dar m-am abținut.

— Veniți mai aproape, vă rog.

— Sper că nu vă deranjez, am spus eu înclinîndu-mă ușor. Am citit în ziarul de dimineață anunțul dumneavoastră și, cum sînt într-o vacanță de cîteva zile, mi-a venit ideea să trec să vă urez noroc în încercarea pe care o faceți.

— Sînt încîntat și flătat, domnule. Mă numesc Walter Montague. Poate ați auzit de mine. Joc în piese de Shakespeare.

— Numele meu e Frank Capra, și sînt sigur că n-ați auzit de mine.

— Dar nu e timpul pierdut. Spuneți-mi, ce meserie aveți la Hollywood?

— Meseria pe care o exercităm aproape toți. Învățăm, învățăm, domnule! Sînt atîtea de învățați!

— Încîntător! Și eu care aveam impresia greșită că cei de la Hollywood sînt cu toții niște fanfaroni.

— Domnule, mă iertați că îndrăznesc, dar în această clipă nu mai pot gîndi decît la aroma acelei delicioase cafele pe care ați pus-o la fier în camera cealaltă. Sînt că înnebunesc.

— Vai, cît sînt de moic... Sigur că

da. Mă duc după o ceașcă.

În această clădire goală și rece, schimbînd banalități cu acest actor shakespearian de moda veche, bînd ceea ce și mîncînd prăjituri, m-a cuprins teama că, în buzunarele lui, se află tot atîția bani ca într-ale mele. Așa că m-am hotărît să strecor în conversație o aluzie la bani.

— Domnule Montague, mor de curiozitate. Cît vă va costa prima dumneavoastră operă?

— Ei bine, prietene, nu mi-e teamă să o spun, sînt neîntrecut în specialitatea mea: Shakespeare, Cehov, Poe. Dar acum o lună, niște prieteni, oameni de afaceri, m-au îndemnat să-mi lărgesc sfera de activitate. «Walter — mi-au zis ei — ar trebui să-ți transferi talentul de pe scenă pe ecranul mondial al cinematografului și noi te finanțăm».

Acest ultim cuvînt mi-a dat unele speranțe.

— Acuzați-mă pentru obrăznicia mea, domnule Montague, dar la noi, la Hollywood, problema banilor constituie principala noastră preocupare. Sînteți finanțat cu sută la sută?

— Tinere — spuse el dîndu-și capul pe spate ca să mă poată privi de sus — în teatru există o deviză cunoscută sub numele de Legea lui Montague: «Mă gîndesc la artă... contra paralel». Fondurile sînt în bancă și nu așteaptă decît un semn de la mine.

— Felicitări! — am strigat eu, simțînd un brusc interes pentru întreaga afacere. Găsesc deviza dumneavoastră formidabilă. Îmi permiteți să vă citez la Hollywood?

— Desigur, desigur.

Acum, însă, era momentul să-l crez un sentiment de inferioritate.

— Domnule Montague, ați turnat vreodată un film?

În timp ce așeza ceașca pe farfurie, mina a început să-i tremure. Ochisem corect.

Nu, niciodată. Dar, tinere, am de gînd să înovez și nu să îmit. Dumneavoastră, la Hollywood, deplasați aparatul de filmat și nu actorii. Foarte rău faceți. Ce, spectatorul din fotoliul de orchestră se deplasează în timpul unei piese? Nu. Atunci nici aparatul de filmat n-ar trebui s-o facă. Ce părere aveți?

Mi se părea ceva în neregulă în teoria lui, dar ignoranța mea totală în materie de teatru și de cinematograf mă făcea circumspect. M-am hotărît, totuși, să joc totul pe o carte și să încerc să-l tulbur puțin.

— Domnule Montague, sînt dezolat, o să vă dezamăgesc, dar sînt multe de spus despre noua dumneavoastră tehnică.

— Zău? a exclamat el și siguranța lui s-a topit vîzînd cu ochii.

— Vedeți dumneavoastră, domnule Montague, dacă imobilizați aparatul și îl încărcăți cu peliculă o dată la cîteva minute, actorii trebuie să rămînă înțepeniți, imobili ca niște statui de ceară, pînă cînd puneți altă peliculă. Este o imposibilitate. Așa că trebuie să deplasați aparatul, așa cum facem noi la Hollywood. Unde,

cînd și cum se deplasează aparatul se învață numai după ani și ani de experiență.

Ochii bietului om deveniseră turburi. Își lăsase bărbia în piept. Trebuia să-i dau lovitura de grație.

— Să luăm, de pildă, eclerajul — am continuat eu. Intensitatea luminii pe care o reflectă actorul pe peliculă variază în funcție de pătratul distanței. Asta înseamnă că pentru fiecare chip trebuie o ecuație matematică... Vai, dar vă răpesc prea mult timp, domnule Montague, am spus eu, ridicîndu-mă. Vă mulțumesc pentru cafea și pentru această interesantă conversație. Vă urez noroc, domnule.

El mă fixa fără să miște. I-am făcut un semn cu mîna și m-am îndreptat spre ușă. Acum era acum. Dacă mă lăsa să trec pragul, partida era pierdută. Mi-am lăsat ziarul pe masă ca să am motiv să mă întorc. Am ajuns la ușă, m-am prefăcut că o iau într-o direcție greșită ca să mai cîștig timp, apoi m-am îndreptat spre ieșire.

— Domnule! a izbucnit vocea lui ca un tunet.

M-am întors.

— Ziceați că sînteți în vacanță? Credeam că n-o să-mi pună niciodată întrebarea asta.

— Da, pentru cîteva zile.

— Tinere, n-ați putea... Vreau să zic nu v-ați putea face timp să mă ajutați la pregătirea acestui prim film?

Zi binecuvîntat!

— Domnule Montague, dar există atîția oameni mai competenți ca mine...

— Cît vreți pe zi?

«Atenție! — mi-am zis eu. Am avut noroc pînă acum, dar s-ar putea s-o încurc în orice clipă. Dacă intru la pușcărie, pentru că am luat un salariu la care nu aveam dreptul?»

— Nu pot primi un salariu de la dumneavoastră — i-am răspuns eu cu un zîmbet convingător — pentru că sînt pe contract.

— L-am putea numi onorariu. V-ați plăti vacanța cu el. Să zicem 75 de dolari?

Era să cad jos.

— Am nevoie de ajutorul dumneavoastră, tinere, zău că am nevoie. Vă rog să acceptați.

— Fie, domnule Montague. Puteți conta pe ajutorul meu, în măsura în care timpul și priceperea mea îmi vor permite.

— Bravo! a exclamat el sărînd în picioare, ca să-mi strîngă mîna. Uitați aici primul poem pe care vreau să-l filmăm, «Fulthah Fischer's Boardin'House». Sînt sigur că o să vă placă. Să vedem acum unde e cartetul de cercuri...

Am început să răsfoiesc cartea, cînd dintr-o dată mi-am adus aminte că n-aveam nici măcar bani de tramvai.

— Domnule Montague, pot să vă cer o mică favoare? Știu, e ridicol, dar e vorba de o mică superstiție. De fiecare dată cînd iau un cec pentru un film nou, cer în plus și o monedă de cinci cenți. Am eu ideea că-mi poartă noroc. E o prostie, nu-i așa?

— Cîtuși de puțin, fiule. Talismanul face parte din tradiția teatrului. Și eu am unul. N-o să ghicești niciodată ce (deschise palma, arătîndu-mi o bucată de dantelă veche și mototolită). E o bucată din rochia de mireasă a mamei-mi. Mi-a dat-o

cînd am jucat pentru prima oară și de atunci nu mă mai despart de ea. O țineam în mîna cînd vă ceream să mă ajutați. Așa că poftim talismanul dumneavoastră.

A scos din buzunar o monedă de cinci cenți, mi-a pus-o în palmă, mi-a închis degetele peste ea și mi-a spus:

— Fie ca norocul să vă surîdă mereu. Și acum, cecul dumneavoastră...

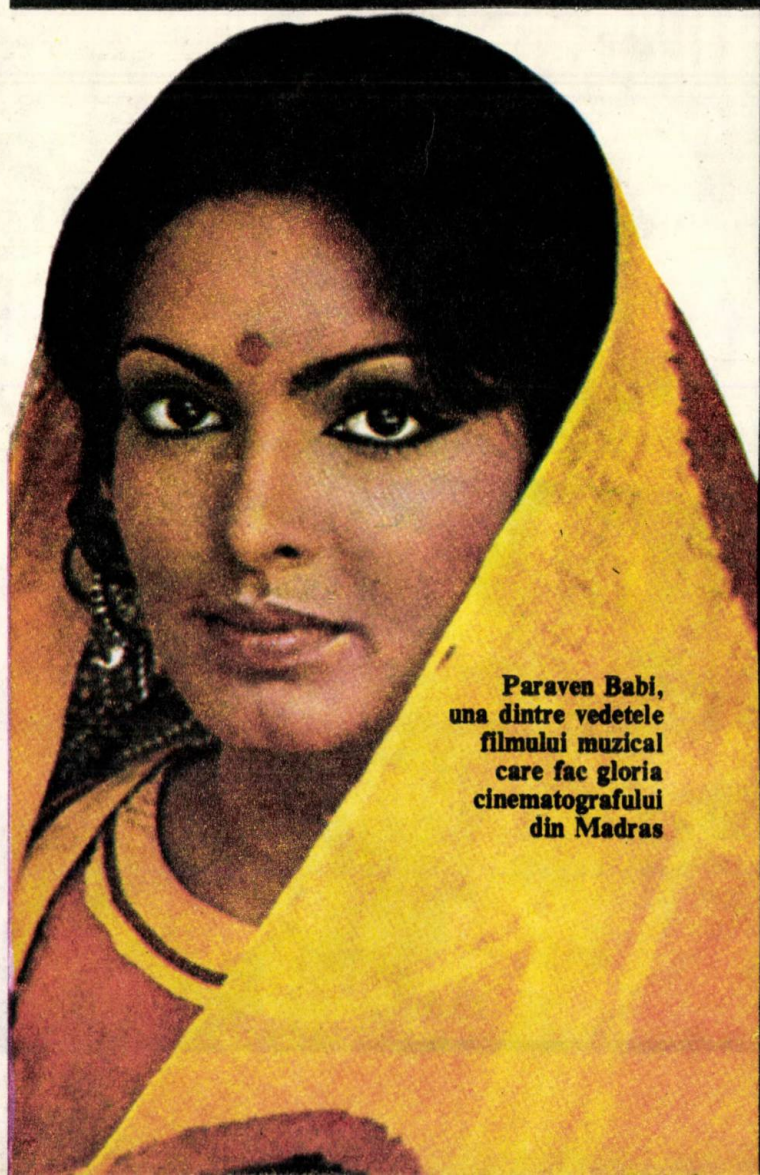
De la gagul comic, Frank Capra a trecut la fantezia dramatică (Viața-i frumoasă, cu James Stewart)





**Porțile platourilor
sînt deschise publiciștilor,
avocaților, matematicienilor,
ilustratorilor etc. și, desigur,
absolvenților Institutului de cinema**

Cum se debutează în India



**Paraven Babi,
una dintre vedetele
filmului muzical
care fac gloria
cinematografului
din Madras**



Cum debutează un cineast în India? A-dică într-o țară de proporțiile unui continent cu o populație de 620 milioane și cu o istorie veche de peste 5 000 de ani. Cum debutează azi un cineast în cadrul unei cinematografil care a debutat ea însăși cu 67 de ani în urmă? La 3 mai 1913, a avut loc premiera primului scurt-metraj indian. Cinci ani mai târziu, în 1918, guvernul vota Actul cinematografil indiene, lege prin care se lua oficial cunoștință de apariția artelor 7-a și de necesitatea promovării ei. Așa se explică cum în India s-au realizat numai în vremea filmului mut 1 268 de scurt-metraje, iar după apariția sonorului (primul film vorbit e datat 14 martie 1931), pînă astăzi numărul filmelor de ficțiune realizate se ridică la impresionanta cifră de 12 249.

În ultimii ani, India ocupă locul I în privința filmelor produse (619 premiere în 1978). În ciuda acestui bogat istoric, nu se poate vorbi despre o școală națională a filmului indian înainte de 1947 — anul cîștigării independenței de stat, și cu atît mai mult după 1950 — anul proclamării Republicii India. Numai după aceste date filmul național indian a căpătat o proeminentă configurație specifică.

Dar prima problemă a filmului din această țară rămîne și azi cea care se reflectă și în alte domenii de activitate, și anume existența în cadrul Republicii India a 24 de state unde, în ciuda unei istorii și culturi comune, se vorbesc 15 limbi oficial recunoscute, 60 neoficiale și 300 de dialecte. La acestea se adaugă realitatea analfabetismului (cu un procent de 80%), ceea ce face din imagine unul dintre puținele mijloace de comunicare directă între populația diferitelor state, implicînd totuși obligația producătorilor de a dubla filmele în diferitele limbi vorbite, pentru a le putea asigura o

audiență pe tot cuprinsul Indiei.

Deși nu de audiență se pot plînge producătorii și distribuitorii de film indieni, întrucît numai într-un an cifra intrărilor se ridică la 172 milioane (1978), în cele aproximativ 9 550 săli de cinema.

Cu un istoric cinematografic atît de bogat și cu un asemenea flux de spectatori, s-ar putea presupune că debutul în cinematografie să fie favorizat, dar startul nu este deloc ușor, neputînd fi planificat și rămînd dependent de vocație și şansă într-un raport greu de determinat. «Institutul de înalte studii cinematografice și de televiziune de la Poona», înființat în 1952, asigură în mod evident noi promoții de cineaști. Dar la arta filmului poate avea acces oricine își găsește mijloacele materiale necesare, adică un producător să-i finanțeze intențiile. La o primă vedere, lucrul acesta pare foarte simplu, dar în realitate nu este deloc ușor.

Cercetînd biografiile cineaștilor mai tineri, mai vîrstnici sau ale celor din generația de mijloc, constăți că ei provin din cele mai variate domenii de activitate și anume: literați, filozofi, publiciști, avocați, caricaturiști, ilustratori, scenografi, regizori de film documentar sau de filme publicitare, regizori de teatru, psihologi, matematicieni, etc., etc. Interesată să aflu direct părerea în privința debutului chiar din partea unor regizori indieni, am folosit prilejul celei de a 7-a ediții a Festivalului internațional al filmului de la New Delhi din 1979, pentru a mă întreține pe această temă cu cel mai prestigios regizor indian, initiatorul școlii neorealiste de la Calcutta, **Satijayt Ray**. Iată ce mi-a spus despre propriul său debut:

«La Calcutta, imediat după război, exista o mare emulație între cinefili. Funcționau 50 de cinecluburi și mulți dintre noi ne-am format în acel ani văzînd marile filme americane sau sovietice. Ele au fost școala noastră cinematografică. În acea perioadă, lucram în publicitate. Cum eram pasionat de film, am început să lucrez în timpul weekendului cu mijloace foarte economice un prim film, după o idee de-a mea. Pînă l-am terminat, au trecut doi ani și jumătate. După aceea, am reușit să găsesc un distribuitor și am avut norocul ca filmul să aibă succes. Astfel am avut posibilitatea să încep un al doilea film și abia atunci mi-am dat demisia, și m-am hotărît să mă dedic întru totul filmului. Mai important decît propriul debut, este însă, după părerea mea, climatul în care se debutează. Mă refer la activitățile de ordin material, dar și la emulația spirituală dintr-un anumit moment. Pentru că sînt perioade cînd simți că o serie de regizori, dacă ar avea condiții prielnice, ar da ceva interesant, altădată, dimpotrivă, există întrunite datele necesare, dar lipsește fermentul creator, acel ceva ce nu decurge de la sine din condițiile materiale. De pildă acum, la Calcutta, nu văd nici un semn al unor mari talente ce s-ar putea ma-



Costumul este cel tradițional, problemele sînt însă ale societății moderne (Samita Patil în *Satijayt Ray*, film reprezentativ pentru noul cinema de la Bombay)

nifesta. Trebuie să recunosc că eu am avut șansa (Satijayt Ray vorbește întotdeauna de noroc sau de şansă și niciodată de calitatea deosebită a talentului său, vorbește așa din acea modestie unică, întotdeauna rudă bună cu marile spirite) să debutez într-un moment de ardoare. În anii '50, vă spuneam, la Calcutta exista un puternic grup de cinefili, majoritatea studenți care activau în cine-

cluburi, încercau să facă film, editau propriile lor reviste de cinema. Înaintea mea a debutat Bimal Ray și ceva mai tîrziu după mine, Minal Sen. Cu toții am încercat să promovăm un cinema fidel concepțiilor noastre, fără să facem concesii de ordin comercial. Începutul a fost foarte greu, dar azi putem spune că

«Viața particulară» a unei femei care refuză rolul de soție-gospodină, în favoarea profesiei. Actriței Lakshmi i s-a acordat premiul național pentru cea mai bună interpretare feminină a anului 1978





Cu realism și luciditate despre contrastele sociale (*Șoferul Gaman* — debut al regizorului Muzzaffar Ali, premiul special al juriului la Festivalul internațional de la New Delhi în 1979)

Omul cu toporul al regizorului Mirnal Sen (debut în 1956) continuă tradiția observației sociale a școlii de la Calcutta



ne-am format un public al nostru, în așa fel încât filmele noastre au succes și în rețeaua comercială».

De la primul său film «Cîntecul drumului» (1955), Satiajyt Ray a realizat alte 27 de filme, care i-au stabilit o faimă internațională de prim rang.

Am stat apoi de vorbă cu un reprezentant al mai tinerei generații Girish Karnad:

«Debutul meu în cinematografie a fost destul de târziu. Pot spune că pînă la 30 de ani nu eram chiar deloc atras de film. După ce am terminat Universitatea de matematică și de statistică de la Karnatak, în 1958, am studiat filozofia, științele politice și economia la Oxford University, pe care am absolvit-o în 1963. Întors în India, am lucrat la Madras într-o casă de editură, pentru o firmă londoneză. Așa mi-a căzut în mînă un roman publicat în Canada, al unui autor indian. Este greu să-mi explic de ce, dar dintr-o dată mi s-a părut că oferea un excelent subiect de film. Am împărtășit impresiile mele unui grup de prieteni și ne-am hotărît să trecem la fapte, deși niciunul dintre noi nu cunoștea nimic despre tehnica filmului. Am cumpărat cărți și am început să descifram ABC-ul cinematografic. Am fost destul de norocoși să ne facem aliat un australian, operator de documentare, care dorea să petreacă un timp în India. Asta era în 1969. Fiecare din echipă făcea de toate. Eu am scris scenariul, am interpretat un rol și am fost co-regizor. După terminarea filmului, am găsit un distribuitor, dar guvernul l-a condamnat ca anti-brahman. Cum eu însuși sînt de religie brahman, încercam să pun într-o lumină mai realistă vechile credințe. Pînă în cele din urmă, filmul **Vamsha-Vriksha** a fost redistribuit și apoi i s-a decernat chiar premiul pentru cel mai bun film indian al anului 1971. De atunci am rămas fascinat de mediul cinematografic, am renunțat la slujbă și am început al doilea film. După alte 2—3 filme și cîteva premii literare am fost solicitat să conduc «Institutul de cinema și televiziune de la Poona», ceea ce am acceptat pentru un timp de doi ani (1974—1975).

Vorbind în general despre debuturi cinematografice în India de azi, trebuie să spun că noi toți datorăm foarte mult în această privință lui Satiajyt Ray. Cînd el a luat primul premiu internațional, toată lumea care se împotrivese pînă atunci filmului realist, promovînd exclusiv super-spectacolul comercial, a început să înțeleagă că se poate face și un alt fel de cinema. Abia din 1960, de cînd guvernul a înființat Corporația financiară de film, în vederea subvenționării filmelor tinerilor regizori, cu o tematică realistă, debutul a devenit mai accesibil.

Adina DARIAN



*Pe aripile vîntului
a cumulat
la ediția din 1939
cel mai mare
număr de premii
Oscar: zece*



Cu peste o jumătate de veac în urmă, cel ce avea să fie supranumit «rajah-ul Hollywoodului», și care înainte de a intra în lumea de afaceri a

filmului fusese negustor de mărunțisuri, pe numele său Louis B. Mayer, (fondatorul împreună cu Samuel Goldwyn al companiei M.G.M. încă din 1924) a avut ideea înființării unei «Academii a artei și științei filmului», al cărei prim scop să fie cercetarea și promovarea tehnico-științifică a mijloacelor de producție cinematografice. De asemenea, Academia se angajează să asigure un permanent schimb de opinii și de experiență în cadrul breslei. Abia în al treilea rînd urma să acorde recompense anuale celor mai bune producții cinematografice americane. Era în 1927.

În 1928, Academia decerna prima distincție cinematografică națională din lume.

Ideea lansării unui premiu se vedea a fi într-atît pe gustul Americii, corespunzînd pe de o parte vocației pentru competitivitate a americanului de rînd, și pe de altă parte, stilului acestei societăți care transforma totul într-un spectacol, încît decernarea Oscar-ului a devenit încă din primii ani cea mai importantă activitate a respectivei Academii.

Destinul primului premiu cinematografic explică și de ce industria de film americană nu a simțit nevoia să organizeze, decît mult în urma Europei, festivaluri internaționale de film. Celebra statueta, placată în aur și reprezentînd silueta unui bărbat, executată cu un gust destul de îndoielnic, și-a aflat numele de Oscar, exact ca într-un gag imaginat de scenariștii anilor '30. La vederea machetei adusă spre aprobare, una din secretarele studioului Metro Goldwyn Mayer a exclamat: «Oh, cît de mult seamănă cu unchiul Oscar!» Nimeni nu a întrebat cine era unchiul Oscar, dar numele a fost adoptat pe loc, pentru viitorul premiu, în aceeași manieră în care producătorii obișnuiau să reboteze actorii debutanți al căror nume nu avea o sonoritate destul de atrăgătoare.

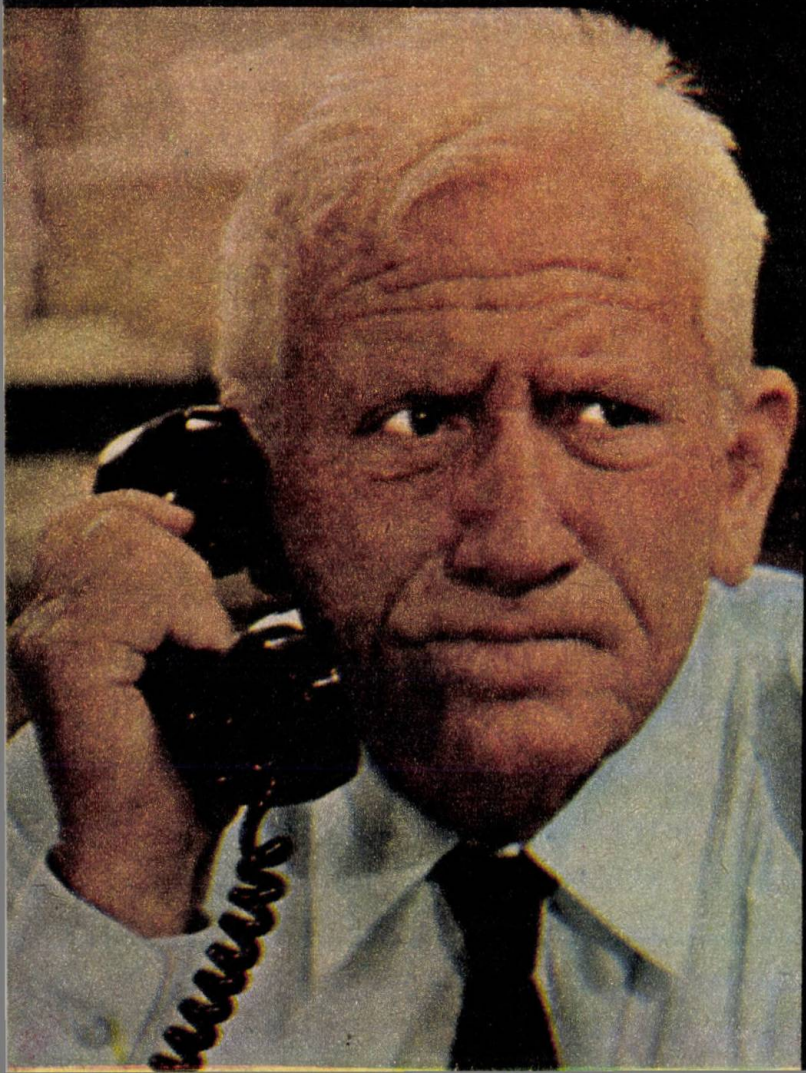
**Primul premiu
de cinema
din lume**

**Cursa pentru
cei mai buni
dintre cei mai
buni începea**



Supercîntat, superdansat, superdecorat, supercostumat = made in Hollywood (Gene Kelly)

În fruntea listei celor mai buni actori, Spencer Tracy cu două premii pentru interpretare



De la 10 la peste 20 de premii

Prima ediție a Oscar-ului 1927—1928 a acordat zece premii, pentru: cea mai bună producție, regie, regie de comedie (erau anii în care comedia era încă de aur), actor, actriță, scenariu original, scenariu adaptat pentru ecran, imagine, decor, efecte de sunet, calitate artistică a producției și două premii speciale. După zece ani, lista premiilor se amplificase cu premii pentru: cel mai bun actor dintr-un rol secundar, actriță dintr-un rol secundar, imagine alb-negru și imagine color, montaj, muzică, înregistrare muzicală, muzică originală, melodie (patru premii diferite numai pentru muzică), două premii pentru scurt-metraje (de un act și două acte), cinci premii speciale și 14 premii tehnice. Peste alte trei decenii de la debutul Oscar-ului, an în care printre marii laureați se află **Ben Hur** și **Jurnalul Annie Frank**, **Drumul spre înalta societate** și **Unora le place jazz-ul**, numărul premiilor crescuse și mai mult pe parcurs, fiind acordate și pentru cel mai bun scurt-metraj de animație, scurt-metraj documentar, scurt-metraj de ficțiune, pentru scenografie alb-negru și color, costume alb-negru și color, sunet și efecte sonore. Din 1956 se acordă un Oscar și celui mai bun film străin al anului (filme nevorbite în limba engleză). Europeanul care a impus prin originalitatea viziunii sale acest premiu, a fost **Federico Fellini**, cu filmul său **La strada**. Din anii '40, apăruseră alte două premii speciale purtând numele a doi pionieri ai artei și tehnicii cinematografice: **Irving S. Thalberg** (1899—1936), producător, «băiatul minune» al studiourilor M.G.M. care recunoșteau că datorează condeiului său «partumul literar» în filme ca **Revolta de pe Bounty** și chiar la versiunea **Romeo și Julieta** din 1936 și cel cărui fi revenise gloria de a angaja pentru prima dată pe frații Marx; celălalt premiu purta numele lui **Jean Hersholt** (1886—1956), actor de origine daneză, reputat pentru rolurile sale de compoziție din anii '20—'30 — ale unor personaje pline de umanitate și de bonomie.

Cum se votează

În concurs poate fi înscris orice film care a avut premiera în orașul Los Angeles, inclusiv în suburbiile sale, între 1 ianuarie și 31 decembrie ale anului precedent. Primele selecții se fac de către fiecare secție a Academiei în parte (regie, imagine, etc.) care rețin 10 filme. Acestea sînt revizionate de către toți membrii Academiei, în număr de 3 000, care rețin 5 filme. Acestea devin așa-zisele «nominees» — candidatele. Fiecare această numire valorează la cota prestigiului și a box-office-ului, aproape cît un premiu Oscar întreg. La votarea finală participă din nou toți membrii Academiei, care de-

semnează cîte un singur film pentru fiecare specialitate. Rezultatele sînt ținute strict secret de către compania căreia i se încredințează de ani de zile numărătoarea voturilor (Price Waterhouse and Comp.) urmînd ca ele să fie dezvăluite în seara decernării premiilor, cînd are loc și cel mai mare super-spectacol al anului cinematografic american.

Festivitatea are loc în vestita sală «Chandler Pavilion», făcînd parte din complexul arhitectonic al Centrului muzical de la Los Angeles. În ultimii ani, în ciuda celor 5 000 de locuri, sala a devenit neîncăpătoare, dar o dată cu apariția televiziunii și a releelor T.V. prin sateliți, numărul total al spectatorilor se ridică la zeci și zeci de milioane, programul fiind transmis în Australia și Canada. America de Sud și Extremul-Orient. Bătrîna Europă nu a preluat pînă acum acest program.

La prima ediție, filmul era mut

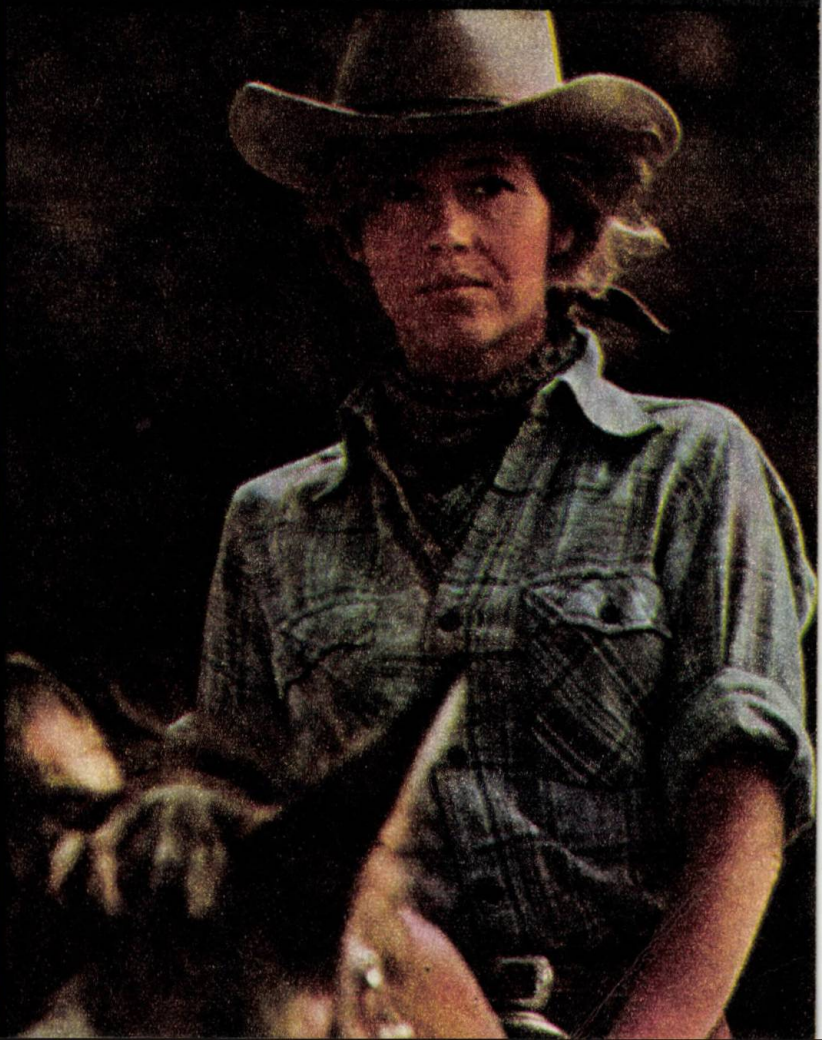
Ca și în alte cinematografilor naționale cele mai importante filme de început au fost cele care exaltau spiritul patriotic, punînd în lumină sacrificiul generațiilor trecute, pentru ca cele prezente să poată trăi în libertate.

Parada cea mare, în regia lui King Vidor și **Prețul gloriei**, de Raoul Walsh (realizate înainte de 1927), avuseseră ca eroi pe soldații și marinarii americani căzuți în primul război mondial. Piloții, din aceeași conflagrație, nu apăruseră încă pe ecran. Resimțind această lipsă, Departamentul de război american hotărăște, în 1926, finanțarea unui film pe această temă, încredințînd proiectul studiourilor «Paramount». Ca regizor este ales William Wellman, ulterior specializat în filmul de război, dar atunci complet necunoscut și lipsit de experiență cinematografică. Singurul său atu fusese acela de a fi făcut parte activă din forțele aeriene SUA, în războiul din 1916—1918. Bun cunoscător al avioanelor, al tacticii de luptă aeriană, ca și al stării de spirit a piloților în timp de război, Wellman realizează un film atît de realist, încît mulți au crezut că regizorul a utilizat în montaj secvențe din jurnalele de actualități ale vremii. Scenele de luptă nu excludeau însă o poveste de dragoste și prietenie. Prietenia împărțită de doi foști rivali ai școlii de zbor în timp de pace; dragostea disputată și ea de cei doi pentru fata de lîngă ei, vecina lor de apartament și mai tîrziu, voluntară ca șofer de ambulanță pe front (în interpretarea Clarei Bow). **Aripi** a fost socotit un triumf al tehnicii, prima superproducție de război, utilizînd 3 500 de figuranți și filmînd scenele de luptă cu 15 aparate manuale și 28 de aparate dirijate de la distanță. Afluența publicului a recompensat din plin eforturile realizatorilor și, după ce filmul primește Oscar-ul '28, pentru cea mai bună



La Strada al lui Fellini a obligat Oscarul să includă în palmaresul său și un premiu «pentru cel mai bun film străin» al anului

Jane Fonda — singura vedetă din mai tînăra generație laureată de două ori a acestui prestigios premiu (*Klute* — 1972 și *Întoarcerea* — 1979)



producție a anului, ține afișul timp de șase luni la Los Angeles și un an și jumătate la New York. Aripă își onorase din plin motto-ul: «Un film dedicat tinerilor luptători ai cerului, ale căror aripi s-au strins pentru totdeauna».

Văzând desantele curajoșilor piloți ai biplanelor din acei ani, nu se poate să nu te gîndești la un alt premiu Oscar care avea să încununeze după ani transpunerea cinematografică a luptei parașutiștilor lansați pe coasta normandă în Ziua cea mai lungă, continuînd în cinematografia americană tradiția epopeii patriotice.

Aveau să mai treacă alți ani după ce Statele Unite au cunoscut înfrîngerea din Vietnam, pentru ca, la rîndul său filmul de război american să piardă ceva din încrederea în invincibilitate, înlocuind-o cu semnele de întrebare care au tulburat conștiința combatanților ca și crezul celor rămași acasă. Dintre acestea, **Întoarcerea acasă** a obținut în 1979 trei premii Oscar: pentru cel mai bun actor (Jon Voight), pentru cea mai bună actriță (Jane Fonda), pentru cel mai bun scenariu original (Waldo Salt și Robert C. Jones).

Dar să revenim la debutul Oscar-ului, care a reținut în palmaresul său printre cele 10 premii și **Declasații** (pentru cel mai bun scenariu original, scris de Ben Hecht — (1894—1964), unul dintre cei mai prolifici și spirituali dramaturgi americani, un fel de Noël Coward al ecranului), care deschidea un alt generos filon tematic: filmul cu gangsteri de mai târziu, în așa fel încît **Declasații** apare azi, paradoxal, ca un remake parodic la toți **Incoruptibilii** sau **Bonnie și Clyde** care i-au urmat. Un scenariu plin de neprevăzut, o vervă inepuizabilă, ritmat montat, un joc ce descindea parcă din tradiția slapstick-ului — și-au păstrat pînă astăzi umorul și exuberanța. Doar replicile — vivace

calambururi care dau filmului o elegantă tentă de inteligență — par puțin desuete, dacă le comparăm cu cele din filmul de gen la zi, în care eroii, apropiindu-se de realitate, nu depășesc un vocabular de 30—40 cuvinte uzuale. Din acest punct de vedere, filmul trezește nostalgia pentru acei ani '20, cînd pînă și gangsterii își permiteau să fie spirituali ca Oscar Wilde (pe ecran, firește).

Citeva curiozități

Dintre actorii care s-au suit pe acest mult rîvnit podium al Oscar-ului, pe locul 1, pentru cea mai bună interpretare feminină, se află Katharine Hepburn, de trei ori laureată (**Glorie timpurie** — 1933, **Ghici, cine vine la cină** — 1967 și **Leul în iarnă** — 1968). Alte 7 actrițe au obținut cîte două Oscar-uri: Bette Davis, Louise Rainer, Vivien Leigh, Ingrid Bergman, Olivia de Havilland, Elisabeth Taylor, Jane Fonda. Dintre actori, niciunul n-a primit trei Oscar-uri. În capul listei, cu două statuete, aflîndu-se Spencer Tracy, Frederic March și Gary Cooper.

În decursul unui semicentener de existență, premiul Oscar avea să recompenseze multe alte talente, dar avea să facă și cîteva importante omisiuni aducînd unele tardive reparații. Dintre acestea, Intemeitorul acestei instituții de film, Louis B. Mayer, a obținut un premiu special pentru «merite deosebite în industria filmului» abia în 1950. Iar Charlie Chaplin, cel fără de care nu se poate începe o istorie a cinematografului american, nici a celui mondial, dar care divorțase de societatea americană, stabilindu-se în Europa, avea să primească un Oscar, abia cu prilejul împlinirii vîrstei de 83 de ani.

Adina DARIAN



Mărturie, ne place să credem, a unei tinereți continue, dar și a unor dificultăți tenace, debutul repetabil, debutul mereu reînnoit poate fi considerat ca unul dintre semnele distinctivelor ale istoriei cinematografului românesc. Semnalînd pe traiectoria acestui perpetuu debut cîteva repere istorice, încercăm de data aceasta să descriem în ele **semnul evoluției**, **semnul valorii**, **semnul interesului istoric** perpetuu.

Cum a debutat cinematograful în România. Primul spectacol și primul spectator cinematografic. Cum devine primul spectator — primul cronicar cinematografic.

«Ziua plouă fără milă și seara e frig. Strada e tristă. Nu mai e plimbare. Viața la aer a făcut stasis și cum primirile poreclite **five-o'clock** au încetat, nu mai știi ce să te faci. Grădinile au deschis, dar vail îți trebuie blană ca să mergi...», nota la sfîrșitul lunii mai 1896 o gazetă bucureșteană, în coloanele căreia, nu mult mai departe, puteai citi: «Cinematograful, nouă invenție de fotografie animată, care are un mare succes la Paris, a dat ieri înția reprezentare în salonul ziarului «L'Indépendance Roumaine». Multă lume a asistat la această frumoasă experiență și a rămas încîntată. Printre vederile care au reușit mai mult, și pe care publicul le-a aplaudat, a fost ieșirea de la biserica Notre-Dame de la Victoire, unde părea că lumea merge, vederea pieții operei de la Paris, de o iluziune de mirat, de credeai că ești acolo, și grădina de acclimatție cu elefantul, cămilele, călușii, care trec pe dinaintea ochilor în mărime naturală».

În primăvara aceea ploioasă, debută la București nu numai cinematograful, ci în fond debuta în fața ecranului spectatorul român. Debuta, cu aceeași curiozitate, cu același interes și cîndocare cu care primii spectatori ai cinematografului de pretutindeni au primit «invenția secolului»:

Filiera franceză —
cinci premii
Oscar în 1972,
dintre care unul
pentru
Gene Hackman



Debutul perpetuu al pionierilor

**O jumătate de secol sub semnul unei pasiuni tenace
și al luptei cu inerția a pionierilor cinematografeiei românești**



**Cineast și ostaș, operatorul de
front Constantin Ivanovici, de-
senat în anul luptelor de la
Mărășești, de un alt pionier
al cinematografeiei românești,
Aurel Petrescu**

«După o plimbare pe Boulevard des Italiens, acest misterios personaj, care dirijează această lanternă tot atât de misterioasă, ne-a condus la Moulin Rouge, într-o petrecere de noapte. Apoi, pentru a ne liniști nervii, am fost aduși pe malul unui lac, unde ne așteptau bărci grațioase împodobite cu ghirlande. După o delicioasă promenadă pe acest lac minunat, ne-am aflat purtați dintr-o dată pe peronul unei gări, tocmai în momentul sosirii trenului. Este un moment emoționant și totul se desfășoară cu un asemenea adevăr și cu o asemenea viteză, că poți să crezi că ceea ce vezi este chiar realitatea» — iată impresiile publicate în chiar paginile ziarului ce găzduia la București primele reprezentări cinematografice, de către cel care debuta aici la 23 mai 1896 — ca primul spectator român de cinematograf, publicistul Mișu Văcărescu (Claymoor), titularul rubricii «Carnet du high-life» al «Indepen-

dentei române». Debut de spectator, debut de cronicar al unui eveniment pe care el îl va urmări cu perseverență și atenție pentru a-i desluși sensurile. Este impresionant să constată în presa epocii, alături de observații pertinente și nuanțele privind reacția la acest spectacol «care urmărește să creeze prin sinteza experimentală a unei mișcări analizate iluzia mărețată a realității», gândul care caută să scruteze viitorul artistic și științific al unui fenomen care, oricum, în acel moment era doar o curiozitate:

«Cinematograful nu este numai o jucărie sau o petrecere amuzantă, scria Claymoor. El este menit să aducă mare folos omenirii, poate tot atât de folositor ca alfabetul cu care în fond are atita analogie. El completează seria descoperirilor ce vor permite generațiilor viitoare să reconstituie istoria trecutului.»

**Debutul primului cineast
din România: Paul Menu
față în față cu actualitatea.
Cel de-al doilea debut al
spectatorului român: con-
fruntarea cu propria sa
imagine.**

Nici nu se stinseseră ecourile primelor spectacole cinematografice din București când, către sfârșitul lunii iunie 1896, unul din demonstratorii, care în atât de puțin timp reușiseră să facă cunoscut cinematograful în câteva dintre marile centre urbane românești (plină la acea dată, Braila, Galați și Iași) se întiniseră cu cinematograful sau mai exact cu «cinematografele» pe care Charles Delattre, Louis Janin, frații Bonheur le prezentaseră, promite spectatorilor că «în câteva zile vor putea vedea vederi realizate în România, pe care un operator sosit direct de la Lyon le va realiza la București». Până când această promisiune s-a devină realitate, a mai trecut însă aproape un an. Când în mai 1897, primele «vederi românești» vor fi realizate la București și Galați, și apoi (de la 8 iunie) prezentate public, realizatorul lor va fi însă nu un operator trimis de la Lyon, ci un bucureștean, Paul Menu. Debutul cinematografic al acestui tinăr fotograf amator, care la cei

17 ani ai săi realizase deja câteva reportaje fotografice publicate în presa românească, un tinăr interesat de toate noutățile tehnice ale vremii, format în ambianța «Casei Menu» — magazin bucureștean de «optică, instrumente de precizie, aparate și furnituri fotografice» — constituie și el un moment de referință. Sesi-zînd ca o dominantă a celor 16 actualități românești, realizate de Paul Menu în mai 1897, fidelitatea față de realitățile filmate («nu este o fotografie, este însăși realitatea» — exclamă un spectator), martorii acestui eveniment descifrează se-cretul reușitei. Confrunțați cu propria lor imagine, spectatorii bucureșteni reacționau cu bucurie și entuziasm: «Aseară publicul se extazia numind fiecare figură care apărea pe ecran. În mijlocul strigătelor de «Bravol», care veneau din toate părțile și al aplauzelor, se desfășurau vederile. Doamnele se recunoșteau cu strigăte de uimire, iar domnii, vă-zîndu-se, se apostrofau unul pe altul cu tot felul de epitețe nostime». Dar iată și cum, de la constatarea reacției, cronicarul va trece la consi-derația de perspectivă: «O jucărie, o simplă lanternă magică, dar care va modifica probabil în viitor punctul de vedere al istoricului, Cinematograful va repune totul în discuție, și prin el sinceritatea vieții noastre va fi transmisă dincolo de vreme, dincolo de noi înșine. Ceea ce este o distracție pentru noi, va fi pentru generațiile care vin un document incomparabil, un document care va face să le apară în ochi lacrimi de înduioșare, sugerîndu-le o întreaga lume de idei. Cu cîtă emoție persoanele cinematografului de astăzi se vor revedea, așa cum au fost altădată în anii lor înfloritori, bizară senzație pe care noi nu o cunoaștem încă. Aceste bobine de gelatină vor trebui să-și afle locul în bibliotecile publice, în muzeele și arhivele statului, alături de alte documente, comentarii ale epocilor trecute. Cred că n-ar trebui să fie nici o ceremonie publică, nici un eveniment interesant, dintre cele pe care omul le poate prevedea, fără ca la el să nu fie prezent și cinematograful, pentru a lua imagini pe viu. La toate acestea visam contem-

plind minunatele proiecții pe care le datorăm talentului fotografic al domnului Paul Menu», notează în 1897 ziaristul Oscar Briol (Diogene).

De la «Cursele de la Băneasa» și «Tirgul Moșilor» la «Studiul mersului unui bolnav de paralizie examinat cu ajutorul cinematografului.» Un debut în Pantelimon comunicat la Paris.

Perseverența și discreția, scrupulozitatea și lipsa de spectaculos nu par a fi caracteristicile debuturilor cinematografice, dar ele sînt elemente indispensabile, atunci cînd avem de-a face cu cinematograful pus în slujba științei. În vara anului 1898, neurologul bucurestean, doctorul Gheorghe Marinescu, cel care cu ani în urmă, în clinica pariziană a celebrului profesor Charcot, studia-se tulburările mersului cu ajutorul cronofotografului, descoperă în cinematograf unealta științifică prețioasă de care nu dispusesese mai înainte: «întîmpinînd serioase dificultăți în cercetările mele, a trebuit să le amîn și să aștept o ocazie mai favorabilă pentru a-mi putea executa proiectele. Această ocazie nu a întîrziat să se arate, Ingeniosul cinematograf Lumière simplificînd și perfecționînd aparatele cronofotografice. Cu ajutorul asistenților mei, studiez tulburările mersului, ale mimicii și gesturilor în afecțiunile nervoase», scria în prima sa comunicare, apărută în iulie 1899 la Paris, în revista «La Semaine Médicale», directorul clinicii de la spitalul Pantelimon.

Pionier al filmului științific mondial, creator al filmului științific de cercetare medicală (în Franța, în același moment, marele chirurg Eu-

gène Doyen și colaboratorul său, operatorul Bolesław Matuszewski creau filmele științifice de învățămînt și vulgarizare științifică), profesorul Marinescu și principalul său colaborator, operatorul și asistentul său dr. Constantin Popescu, descriează în anii 1898—1902 virtuțile și caracteristicile domeniului. «Introducerea cinematografului în cercetare răspunde tendinței actuale de a completa și chiar de a înlocui în măsura posibilului expunerea descriptivă a fenomenelor prin analiza mai riguroasă, mai exactă, care constă în înregistrarea mișcării prin procedee speciale. În această direcție, cinematograful ne permite nu numai să surprîndem fenomenele care ar fi scăpat întotdeauna ochiului, dar, mai mult, el ne oferă posibilitatea să readucem în fața ochilor, cu mare ușurință, ori de cîte ori avem nevoie». Debutul profesorului Marinescu a deschis calea cinematografului științific medical românesc, în a cărui evoluție în timp putem nota alte momente remarcabile: la 25 octombrie 1899, prima teză de doctorat susținută la Facultatea de medicină din București care utilizează cinematograful ca instrument de studiu (teza despre coxotuberculoză a doctorului Alexandru Bolintineanu, sprijinit în căutările sale de aceiași Gheorghe Marinescu și Constantin Popescu); filmele științifice asupra fagocitozei, realizate în jurul anului 1909 de profesorul Levaditi; filmele chirurgicale realizate în jurul anului 1910 de profesorul doctor Toma Ionescu; filmele științifice, din nou din domeniul neurologiei, realizate în anii '30 de profesorul Demetru M. Paulian și mai apoi de profesorul Kreindler; filmul de lung metraj despre cancer, realizat în 1930, în colaborare cu profesorii Gerota, Daniel și Stefan Nicolau, de doctorul Aurel Babeș.... Alături de semitățile medicale care debutau ca cineaste

în domeniul filmului științific, au stat mai totdeauna cineastele profesioniști veniți pentru un timp să slujească știința: Iosif Bertok, Eftimie Vasilescu și alții au debutat astfel într-un domeniu de activitate altul decît cel obișnuit profesiei lor de fiecare zi, debut care i-a învățat cum să-și pună meseria și unelele în slujba cercetării.

«Debut» sau «debuturi» în epoca de început a cinematografului românesc. De unde veneau și sub ce auspicii au debutat pionierii filmului românesc.



Fascinația ecranului:
Pola Illery și Ion Iancovescu
în Parada Paramount

Prezent la aparatul de filmat încă din primul deceniu al secolului, veteranul filmului românesc, Bertok Iosif



Un domn bogat, proprietar de cai de curse, se întoarce dintr-un voiaj în străinătate cu două aparate de filmat și brusc, aparent inexplicabil, începe să înregistreze pe peliculă actualitatea politică și socială a vremii. Un farmacist începe să-și dubleze prepararea rețetelor cu o activitate de chimist fotograf, cu prepararea băilor de dezvoltare a filmelor și apoi cu o perseverență activitate de cineast. Un prestidigitator schimbă, ca atîția alții din această profesie, trucurile tradiționale cu minuirea aparatului de filmat. Un tînr fotograf își face ucenicia ca demonstrator pe drumurile Balcanilor, pentru ca treptat să schimbe manivela aparatului de proiecție cu cea a aparatului de luat vederi. Un elev intră în corespondență cu casele de filme

din Franța, cere cataloage și filme și apoi pleacă, la 16 ani, să-și facă ucenicia în studiourile franceze. Fiul unui bancher, pe care tatăl îl dorea urmaș în afaceri financiare, plecat în Germania la studii economice, se întoarce în țară cu experiența cinematografică dobândită în studiourile berlineze. Un publicist și desinator, care la 16 ani semna una dintre primele rubrici de cronică cinematografică din presa românească, înlocuiește condeiul cu aparatul de filmat, dorind în egală măsură să-și anime desenele, să filmeze actualitatea și jocul actorilor. Nu unul, ci câțiva oameni de teatru, actori, regi-zori, abandonează scena pentru mirajul ecranului....

Ceea ce unește toate aceste situații, ceea ce dă o aură aparte debuturilor pionierilor cinematografului noastre naționale, este pasiunea comună pentru afirmarea pe acest tărâm, atinși de același «morbis cinematographicus». În multe dintre biografiile lor putem citi o pasiune exemplară, fără ezitări, fără recul, nici chiar în fața unor aparent insurmontabile dificultăți materiale. Așa se face că ne interesează mai puțin debutul cronologic, debutul absolut al acestor cinești.

Care este adevăratul debut al unui Gheorghe Ionescu? Cel din 1910, când împreună cu Constantin Theodorescu lansează primele actualități? Sau cel din 1911, când în aceeași formație prezenta săptămânal jurnalele «Venus»? Sau poate cel din anii 1915—1916, când pregătește pentru ecran întreaga serie de 10 filme artistice din colaborarea Leon Popescu — Marioara Voiculescu, ce așteptaseră prezentarea aproape trei ani de zile?

Unde este adevăratul debut al lui Aurel Barbelian? În actualitățile realizate în anii 1913—1914? În scheciul *Cel doi Bărcănești* din 1917, în filmul de montaj cu reconstituirea *Ecaterina Teodorescu* (din 1921), în comedia de debut a lui Jean Georgescu, *Millonar pentru o zi* din 1924, sau în filmul sociologic realizat de profesorul Gusti în 1929? Dar debutul lui Tudor Posmantir, al lui Iosif Bertok, Eftimie Vasilescu, Aurel Petrescu, Constantin Ivanovici?

Epoca de pionierat a cinematografului nostru, acea perioadă pe care simțim obligați, de realități, să o considerăm ca artizană, se întinde pe mai multe decenii și debuturile celor care au intrat în cinematografie după primul război mondial, afirmându-se în deceniile al treilea și al patrulea, nu se deosebesc cu mult, de cele din anii 10—20.

În perioada anilor '20—'40, problema se prezintă analog. Debutul lui Marin Lorda este filmul de animație *Haplea* (1924) sau *Așa este viața* (1927). Debutul lui Jean Mihail — asistența de regie la *Tigăncușa de la Iatac* (1923), filmul în regie proprie *Păcat* (1924) ori filmul experimental *Viața unui oraș* din 1930? Pentru Jean Georgescu, debutul a fost rolul de protagonist și regizor al comediei *Millonar pentru o zi*

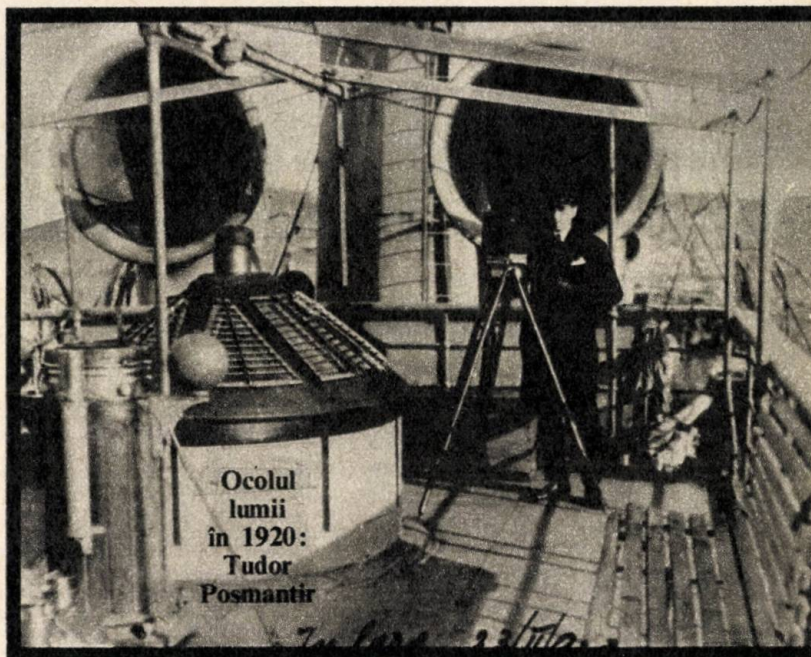
(1924), cel de scenarist și interpret al *Maiorului Mura* (1927) sau cel de realizator în deplină stăpânire a mijloacelor profesionale a *Noptii furtivoase* (1942)?

Pauleze mari dintre un film și altul, plecarea de la zero, atât în baza tehnică, în echipele de filmare, ba chiar de multe ori în relația cu consumatorii viitorului film, rămân constantele acestor debuturi.

Debut 1909 — Constantin Ivanovici: Filmele se lucrau în curte, la cișmea

Operatorul Constantin Ivanovici, reamintindu-și împrejurările în care

neanunțat, pătrunzând în secretele sale. Văzând că omul a zîmbit, m-am recomandat ca elev la liceu și l-am rugat, dacă nu-l deranjez, în timpul liber să-mi permită să trec pe la dînsul, eventual pentru a-i da o mîină de ajutor. Mi-a spus că nu se ocupă numai cu filmul, că este și farmacist, și că lucrează doar din cînd în cînd la atelierul său cinematografic, dar că întotdeauna cînd se va afla acolo, sînt bine venit. Am asistat odată la dezvoltarea unui negativ și la copiat, mașina de copiat era manuală, cadrele de dezvoltat de 25 de metri, iar chiuvetele de baie fixate orizontal. Spălatul se făcea cu furtunul în curte, la cișmea. (...) După un timp,



a debutat, evocă și figura unuia dintre pionierii cinematografului românesc, Gheorghe Ionescu:

«Venind într-o zi de la liceu, prin strada Modeli (mai târziu Pictor Grigorescu), am dat peste laboratorul «Carmen Sylva» al lui Gheorghe Ionescu. Acesta a fost primul meu inițiator în cinematografie. Cum spuneam, întimplarea mi-a dat ocazia să-i descopăr existența. Zăbind în curte niște cadre de lemn, pe care erau întinse pelicule cinematografice puse la uscat, la soare, m-am oprit la poartă, am rămas surprins de această vedenie și, intrînd în curte, am văzut că nu era nimeni. La un moment dat, cînd priveam mai cu atenție pelicula, a apărut un domn mititel, brunet, cu cioc, și m-a întrebat: «Ce cauți aici, tinere, ce vrei?» Natural că la început mi-a fost cam frică, dar văzînd că omul din fața mea are o fire blajină, am prins curaj și i-am spus că sînt mare amator de cinematografe, chiar pasionat, și l-am rugat să mă lerte că am intrat în curte

i-am vorbit lui Berindei, proprietarul cinematografului «Venus», din strada Doamnei, unde fusesem angajat ca ajutor de proiecționist al operatorului italian Mariot Tinni, de micul laborator al domnului Ionescu, de a cărei existență nu știa. Berindei a avut ideea să se filmeze cursele de cai de la Băneasa duminică, și să anunțe că se vor vedea aceste filme la cinema «Venus». Bineînțeles că filmele au avut un mare succes, publicul fiind curios să se vadă pe ecran. Pentru că aparatul de luat vedere al lui Ionescu era horodorogit, i-am recomandat lui Berindei să cumpere un aparat de luat vedere marca «Debie», pe care eu l-am recepționat și la nevoie lucram cu două aparate de luat vederi. Astfel s-au creat condițiile pentru ca, alături de Ionescu, să-mi încep activitatea de operator de actualități.



**Eliza Petrărescu
în Pădurea îndrăgostiților**



**La datorie: George Vraca, I. Niculescu-Brună
și Ion Finteșteanu în Datorie și sacrificiu**

**Debut 1923 — Jean Mihail: Ple-
cam la drum cu zero lei, zero
bani.**

«Cînd, minat de dor, m-am întors în țară, mi s-a părut că e firesc să pot face film și la București, într-un studio ca acela de la Viena. Ce tînr, ce entuziasmat și ce naiv eram! Nu-mi închipuiam că va trebui să treacă un sfert de veac pînă ce îmi voi vedea visele de atunci împlinite! Căci cine era să se gîndească la filmul românesc în atmosfera de după primul război mondial? Fortoteau pretutindeni cei însetați după îmbogățiri rapide. Și în toate afacerile, prima condiție era să câștigi repede, mult și ușor. Cu investiții cît mai mici, cu riscuri cît mai puține. De bună seamă, crearea unei industrii de filme românești nu era o afacere care să poată satisface asemenea criterii...»

«Cunoștința mea cu Gociu a fost simplă:

— Dom'le, facem film? — m-a întrebat el într-o zi. Și a adăugat:

— Am doi cai care aleargă la hipodrom. Îi vînd dracului! Laborator-am, aparat de filmat am, restul l-am încropi noi. Dumeana faci scenariul, regia și aduci actorii. Da' să facem un film, ce naiba!

I se îmbujorase fața de o mare bucurie. Mie la fel. Am răspuns:

— Facem!

Dar privirea mi-a întîrziat o clipă asupra lui. Mă întrebam în sinea mea, mirat: «Să fie Gociu într-adevăr proprietar de cai de curse? Ceea ce mi se părea însă mai important era că, în puține cuvinte, Gociu formulase posibilitatea unei colaborări, din care mîjhea perspectiva unui film.

M-am oprit asupra nulei lui I.L. Caragiale **Păcat**, care mi s-a părut cea mai apropiată de nevoile noastre.

Ea ne permitea să aducem pe ecran o lucrare de valoare a unui clasic al literaturii noastre, avea destule «scene tari» ca să poată sta alături de subiectele cu care publicul era obișnuit în producțiile străine, îngăduia prezentarea frumuseților peisajului unui sat românesc, iar personajele, puternic conturate de autor, puteau prileji cîteva creații actoricești.»

«Ne-am așezat la masă, Vasile Gociu și cu mine, cu hîrtia în față și cu creionul în mînă, ca să stabilim devizul filmului. Din capul locului am constatat însă că valoarea celor doi cai de curse nu putea fi trecută la activ. Căii nu se puteau vinde, fiindcă... nu existau. Dar gluma aceasta nu pornea dintr-o aplecare spre grandomanie. Ea oglindea doar dorința de a evada din traiul său modest, într-o fantezistă somptuoșitate. Și, mai ales, ascundea mult sarcasm la adresa unei societăți care făcuse din posedarea unui grajd, sau măcar a unui cal de curse — semnul exterior și emblema, adevădă, a bogățiilor și a luxului.

Efectiv plecam la drum cu zero lei, zero bani. În clipa în care trebuia să trecem de la vorbe la fapte, ne dădeam seama că aparatul de model vechi al lui Gociu, laboratorul lui rudimentar, prietenia actorilor, plus tîneretea și entuziasmul nostru, nu erau suficiente ca să poți face un film. **Și totuși, voiam să-l facem, cu orice preț.** Și l-am făcut.

Al doilea debut al actorilor: după debutul scenic — debutul în fața aparatului de filmat. Gloriile scenei românești și viitoarele ei stele semnează actul de naștere a cinematogra-fiei naționale

Lucia Sturdza, Tony Bulandria, Aurel Barbelian, C. Neamțu-Ottonel, în septembrie 1911, în primul film artistic românesc **Amor fatal**. Aristide Demetriade, Zaharia Bărsan, Ecaterina Zimniceanu în episoadele filmate ale spectacolului Teatrului Național din București, **Înșir-te mărgărite** din octombrie 1911. Și, în aceeași lună, semnificativa scrisoare pe care trei dintre principalii societari ai primei noastre scene — Aristide Demetriade, Ion Brezeanu și Nicolae Soreanu o adresau direcției Teatrului: «Înființînd o societate în scop de a cinematografia diversele scene interesante din toate ramurile activității românești — în special arta teatrală — pentru a putea face cunoscute și peste graniță progresele realizate de țara noastră, precum și lucrările sale dramatice, vă rugăm respectuos domnule director ca, luînd în vedere atît scopul acestei întreprinderi, cît și avantajele ce prezintă pentru artiștii și scriitorii români — creîndu-le noi resurse materiale — să binevoiați a încuviința ca în cadrul Teatrului Național din București să ni se afecteze două camere pentru instalarea laboratorului... Vă mai rugăm a ne pune la dispoziție costumele, decorurile și recuzitele Teatrului...»

Era vremea în care, la solicitarea de a găzdui un spectacol de cinematograf, comitetele sau directorii de teatre refuzau contractul cu «o artă de pricopsală». Era chiar imediat actual momentul cînd, în polemica declanșată de prezența filmului în spectacolul cu **Înșir-te mărgărite**, unii considerau aceasta ca «un semn de decadentă», iar alții ca o «nedemnitate». Totuși, chiar dacă scrișoarea societăților Teatrului Național nu primește rezolvarea dorită, ea este expresia momentului în care actorii simțeau că viitorul artei lor



La prima întâlnire cu ecranul:
Marioara Voiculescu în Războarea



Elocvența tăcerii: Ion Iancovescu
în Tigăncușa de la iatac

se îngemănează cu cel al cinematografului.

Peste nici un an, premiera filmului **Independența României**, a cărei inițiativă fusese luată de «o societate de artiști fruntași», va demonstra același lucru. Figurile de prima mărime ale Naționalului bucurestean, de la Aristizza Romanescu, Constantin Nottara, Ion Brezeanu, Ion Niculescu, Vasile Toneanu, până la cei care, mai tineri sau mai puțin tineri, vor fi gloriile scenei românești din deceniul al treilea și al patrulea — Alexandru Mihalescu, Maria Ciucurescu, Sonia Cluceru, Maria Giurgea, Maria Filotti, Elvira Popescu — debutează în filmul lui Grigorescu Brezeanu. Alte filme, realizate în vara anului următor de firma «Leon Popescu», în colaborare cu trupa Marioarei Voiculescu sau cu Teatrul Național din Craiova, vor prileji debutul cinematografic al altor mari actori de teatru: Constantin Radovici, Iancu Petrescu, Marioara Voiculescu, Gheorghe Storin, Ion Manolescu, Vladimir Maximilian, Mișu Fotino, Mia Theodorescu, Romald Bulfinski. Era prima întâlnire semnificativă a actorilor noștri cu aparatul de filmat, într-o epocă în care și cinematografia națională se alinia la tendința general-europeană a filmului «de artă», căutând resurse expresive, forță culturală și prestigiu în împrumuturile din teatru.

Aceeași atracție pentru cinematograf la marii actori ai deceniului al treilea și al patrulea. Mai întâi avem de-a face cu reveniri pe amplasuri mai importante, un fel de al doilea debut, după ani și ani: Mișu Fotino și Maria Filotti după trei decenii împreună, în **Visul unei nopți de iarnă** (1946); Bulfinski din **Oțelul războiului** (1913), ca protagonist al filmului **Manasse** (1925); Timică din

Fistic amorezat (1916), protagonist în **Maiorul Mura** (1927) și, după un alt deceniu, în **O noapte de pomină** (1939); Tony Bulandra, cu un rol pe măsura lui, abia în 1934 în **Trenul fantomă**. Și apoi alte debuturi ale unor mari actori: Ion Iancovescu, Petre Sturza și Ion Moțun, în **Tigăncușa de la iatac**. Au urmat, în alte filme, Ion Livescu, Al. Critico, Elvira Godeanu, George Vraca. V. Valentineanu, Ion Sirbu, C. Tănase, Mihai Popescu, Dina Cocea, Radu Beligan. Dar și debuturi în roluri episodice ale unor mari actori de mai târziu: Vasiliu Birlic, în 1934, în **Bing-Bang**; Eliza Petrichescu, în 1946, în **Pădurea îndrăgostiților**.

Debut 1923 — Ion Iancovescu: **Pentru sau contra filmului!**

«Pe vremea când am jucat **Tigăncușa de la iatac**, se discuta despre «arta mută» și «arta vorbită», dar pe atunci arta mută era filmul, iar arta vorbită — teatrul. Noi, cei cu arta vorbită, ne făleam și înjuram pe cei cu arta mută, considerându-i inferiori, iar cei care practicau arta mută socoteau că noi, cei cu teatrul, făceam doar vorbărie goală și deci le eram inferiori. De fapt, chiar de pe vremea când am debutat eu în film, nu se poate spune că arta cinematografică era chiar așa de «mută». Cred că uneori era chiar mai elocventă decât teatrul, deși aceasta era pe atunci o «artă vorbită». Eu însumi, care eram socotit unul dintre actorii cei mai volubili (birfitorii spuneau că isprăvesc spectacolele mele de la «Mic» cu un ceas înaintea celorlalți, fiindcă vorbesc mai repede decât ei), am practicat această elocvență a tăcerii propriie filmului mut.

Cum? Prin elocvența expresiei care întovărășea lipsa de cuvânt. O amintire din timpul turnării filmului **Tigăncușa de la iatac** va lămurii ceea ce vreau să spun: eu jucam rolul unui țăran îndrăgostit de tigăncușa pe care o dorea și băiatul boierului. Într-o scenă, trebuia să-l privesc pe feciorul boierului, rivalul meu, care-mi trecea prin față. Regizorul mi-a spus să mă uit la el cu cât mai multă ură și necaz. Și atunci, cum aveam în mină o bită lungă, mi-am așezat amindouă palmele pe capătul ei, mi-am proptit bărbia pe dosul minilor, și în timp ce-l priveam i-am zis în gînd ceva... pe românește. Cred că fără să vreau, mișcam și din buze. Toți cei de față au început să aplode și regizorul a declarat că n-a mai văzut niciodată atîta elocvență în priviri la un actor. La sfîrșitul filmului, toți devenisem adepți ai artei mute. Așa era pe atunci. Toți care nu jucau în film erau contra lui, dar după ce gustau din el, erau pentru. Și eu am fost la fel și, după ce am făcut **Tigăncușa**, am înțeles de ce au ajuns cei cu arta mută să ridă de noi, cei care-i birfeam. Am înțeles că este o meserie cu legile și cu specificul ei și că trebuie s-o înțelegi și s-o faci bine. De aceea și eu, după ce-am gustat din ea, am fost pentru arta mută.»

Debut 1925 — George Vraca: Mă **pasionează cinematograful**

«Am făcut o încercare de film în țară, **Datorie și sacrificiu**, sub regia lui Șahighian. Nu am fost mulțumit de încercarea ce am făcut-o în acest film. Am constatat un sin-



«Sînt un june tînăr»: Radu Beligan —
Rică Venturiano în *Noaptea furtunoasă*

gur lucru, că sînt fotogenic. Dacă mi s-ar prezenta ocazia, aş dori să interpretez un personaj mai complicat sufleteşte, cu multe tranziţii, nu un rol drept şi egal. Mi-aş permite orice fantezie în joc, nu însă mai departe de forma adevărului. Voi face ca fondul uman să conţină elementul de viaţă, să fiu sincer cu mine, ca să pot fi sincer faţă de interpretare. Artă adevărată, şi pe aceasta o urmăresc în cinema, trebuie să aibă ceva din viaţă. Mă pasionează cinematograful întrucît, lipsindu-i verbul, elementul principal în a da emoţia în teatru, eşti silit să-ţi storci creierul ca pe pînză să dai aceeaşi emoţie cu

restul mijloacelor. Multă inteligenţă şi tot atîta fantezie. Iată ce se cere unui adevărat cap fotogenic.»

Debuturi în vreme de război: cineaşti români, reporteri de front.

Cele două războaie mondiale, în care a fost implicată şi ţara noastră, au avut reflectarea lor specifică în cinema. Oricîtă experienţă profesională ar fi avut un cineaşt, debutul său ca reporter de front are un caracter de unicatate. Operatorii, care în cel mai bun caz filmaseră parăzi ori

manevre, intră în contact cu realităţile dure ale războiului, ale vieţii din tranşee şi din spatele frontului, se încadrează ei înşişi în rigorile vieţii militare şi, totodată, păstrează etica profesionistului imaginii. În primul război mondial — Tudor Postelnicu, Constantin Ivanovici, Ion Oliva, Gheorghe Ionescu; în cel de-al doilea — Ovidiu Gologan, Ion Cosma, Ion Rîmniceanu, Constantin Dembinski, Gheorghe Buzoianu, Ilie Cornea, Alexandru Simionov, Traian Popescu şi alţii, trăiesc acest debut inedit care a consemnat în cronică pe celulele momente istorice de cea mai mare importanţă.

Din nou Constantin Ivanovici: *Lingă Mărăşeşti*, în 1917

«În iarna anului 1917, am fost trimis să filmez pentru prima oară pe front la armata II, la Măgura Caşinului, în munţii Vrancei. Drumul de la Iaşi pînă la Oneşti l-am făcut cu trenul, iar de acolo cu cătrii sau cu sania, pînă la Măgura Caşinului. Cînd am ajuns acolo, la brigada comandată de colonelul Arion, aflînd acesta care este scopul sosirii noastre, a exclamat: «Cinematograf ne mai lipse! Ţara arde şi baba se piaptăne!»... Nu avea unde să ne culce, de fapt şi el locuia într-o casă ţărănească cu două camere. Într-una era biroul comandamentului, într-alta locuia el, iar într-o cămaruţă se afla telefonul brigăzii, cu legăturile cu frontul. Acolo am dormit noaptea, cu capul pe genţile aparatului, dar numai somn nu era, căci toată noaptea au zbirnit telefoanele de pe front. După două zile de chin şi insistenţe, ni s-au dat doi cătri şi un ghid care să ne însoţească pe front. Aici era o linişte fantastică şi nu se trăgea de nicăieri. Munţii erau acoperiţi de un strat gros de zăpadă, ninge liniştit. Primul tur de manevră pe front l-am făcut la un tun de artilerie de munte de 53, care tocmai la sosirea noastră a tras două ghiulele în nu ştiu ce, după care a urmat din partea germană o rafală de mitraliere şi un bombardament de vreo 15 minute, înclît nici eu, nici onoraţii mei cătri nu ştiam unde să ne facem nevăzuţi.»

Şi critica cinematografică îşi are debuturile ei

Ca intenţie sau ca afirmare în titulatura unor rubrici, «cronică cinematografică» debutează în presa românească în acelaşi an de la începutul deceniului al doilea, în care îşi are şi filmul românesc începuturile. O rubrică de cronică cinematografică în 1911 în «Scena» lui Sorbul şi Rebreanu, susţinută chiar de Mihail Sorbul. O alta în «Rampa», în 1913, o rubrică propunîndu-şi să fie «o oglindă fidelă a vieţii noastre cinemate, interpret al cinematograferilor către marele public şi inter-

pret al publicului către cinematografiști. Apoi, după primul război mondial, rubrici constante, în mai toate revistele și chiar și în paginile cotidienele. Pentru activitatea de cronică cinematografică mai mult decât pentru oricare alta, nu momentul debutului calendaristic este cel mai important, ci cel al continuității de rubrică. De pildă, pentru D.I. Suciianu, este mai puțin important debutul din paginile «Adevărul literar și artistic» în 1923, cît activitatea constantă, desfășurată începînd cu anul 1928, în paginile aceleiași reviste, ale revistei «Cinema», ale «Vieții românești» ș.a.m.d.

Dintre condeiele care au ilustrat cronică cinematografică românească în epoca la care ne referim, condeie prestigioase, ca cele ale lui Ștefan Roll, B. Florian-Ménalque, B. Cehan, Emil Botta, Ion Călugăru și alții, reținem aici mărturia privind debutul lui Ion I. Cantacuzino:

Debut 1930 — Ion Cantacuzino:
Un succes pentru ideea de critică

«Eram student la Filosofie. La un seminar al profesorului Tudor Vianu, am fost singurul care am ales din lunga listă de subiecte propuse candidaților la examenul de licență (la care aveam, ca a doua materie, Estetica) subiectul — destul de revelator și pentru poziția profesorului — «Este cinematograful o artă?». (...) Lucrarea mea de la cursul de Estetică mi-aduce aminte de lunga discuție pe care mi-a prilejuit-o cu profesorul meu, de care m-a legat mai apoi o statornică prietenie, cimentată în numeroase prilejuri de colaborare; ea mi-a dat totodată ocazia de a-mi fixa ideile asupra artei filmului, idei care mi-au servit în activitatea critică ulterioară».

«Era către sfîrșitul anului 1930, după aproape un an de activitate de critică literară, cînd o revistă săptămînală recent apărută — «Fapta» —, printre al cărei colaboratori la pagina culturală se aflau Barbu Brezeanu, Emil Ciomac, Octav Suluțiu și Eugen Ionescu, mi-a încredințat rubrica sa de cronică dramatică și cinematografică. Revista a avut o viață scurtă, dar în publicistică activitatea se desfășoară adesea după sistemul bulgărelui de zăpadă. Interesul trezit de cronicile din «Fapta» a determinat solicitări pentru alte cronici.»

«Adrian Maniu, pe atunci director al programului literar al tinerei noastre radiodifuziuni, care citise poate ceva din cele publicate de mine în reviste, se gîndise că o rubrică despre film putea să intereseze publicul de la radio. Și a avut într-adevăr dreptate. Rubrica a fost foarte ascultată de spectatorii cinematografulor, care lucru neașteptat, au început chiar să se ghideze, în alegerea lor, după recomandările făcute la microfon. Era într-adevăr un succes pentru ideea de critică cinematografică»

B.T. RÎPEANU



Secvențe românești în expresionismul german

Un aspect dureros în dosarul debuturilor: exodul talentelor sau al iluziilor, în anii cînd cinematograful, ca artă, făcea primii pași



Studii monografice și articole de sinteză, filmografii adnotate și memorii ale realizatorilor de odinioară, feliurite investigații bibliografice și arhivistice s-au acumulat an după an — deși, poate, nu totdeauna în ritmul cel mai alert — prin eforturile conjugate ale cercetătorilor trecutului filmului românesc, constituindu-se treptat în repere sigure ale viitoarei istorii a cinematografului nostru. Parte din liniile directoare a ceea ce ne-am obișnuit să numim în mod curent «epoca veche» a filmului românesc sînt deja cunoscute cinea-fililor avizați, grație tocmai acestor contribuții. Prea puțini însă, chiar dintre «inițiații» evoluției autohtone a artei a șaptea, au cunosțință și de existența unei alte istorii adiacente, cu o traiectorie sensibil diferită dar, în același timp, cu profunde și semnificative implicații socio-culturale în devenirea însăși a ecranului național.

O istorie paralelă

Această adevărată «istorie paralelă» a fost scrisă de către cineasți de origine română acum mai bine de o jumătate de veac, în afara granițelor țării, un număr apreciabil de profesioniști ai platourilor de filmare născuți pe meleagurile patriei noastre, manifestîndu-se atunci ca actori, scenariști, regizori, scenografi, producători, în principalele studii europene și americane.

Precaritatea mijloacelor tehnice de care a suferit cronic filmul ro-

mănesc al «epocii vechi», lipsa oricărui sprijin moral ori material din partea oficialităților vremii, au determinat, îndeosebi în anii '20, un autentic și dureros exod al talentelor sau, cîteodată, doar al simplilor iluzii, deoarece nu de puține ori cei plecați de acasă cu visul gloriei în suflet nu izbuteau să înfrîngă opreliștile unei aprige concurențe.

Cine erau acești temerari pe care memoria atît de fragilă a peliculei nu ni-i mai poate restitui astăzi pe de-a-ntregul? Ei proveneau din teatru, dar și din alte meserii, uneori fără nici o tangentă cu arta, altele, dimpotrivă. Maria Ventura și Eduard de Max au fost actori de elită, societari ai Comediei Franceze, dar Lupu Pick, înainte de a deveni realizatorul «total» de notorietate mondială, se lupta ca funcționar comercial cu balanțele contabile și ca student în medicină cu ariditatea studiului anatomiei; Elvira Popescu și Alexandru Mihalescu și-au făcut ucenicia cinematografică în țară, debutînd pe ecran în producții autohtone (*Independența României*, *Pe valurile fetei, Tîgănușu de la Iatac*), dar Genica Missirio a trebuit să înfrunte, pentru cinema, fulgerele familiei, deoarece renunțase la ambițiile juridice, iar Maria Forescu a abandonat la rîndu-i scena lirică unde tocmai începuse să fie apreciată ca soprană; Ernst Stern a lucrat la București ca scenograf al lui Alexandru Davila, dar Eliza La Porta, cu toată reușita la «concursul de mimodramă», absolvit la o «școală de cinema» de pe Calea Victoriei, n-a izbutit să se impună decât mai tîrziu în studiourile berlineze...

În perioada marelui mut, absența barierelor lingvistice a facilitat mai cu seamă tentativele actricești; multe daruri interpretative s-au putut afirma atunci nezăgăzuit, sonorul desființînd ulterior cu brutalitate unele cariere deja consolidate.

Deși cronologic cele dintîi file ale «istoriei paralele» au fost consemnate în Franța de către marii interpreți de teatru Maria Ventura și Eduard de Max care, începînd cu primul deceniu, au apărut constant ca protagoniști ai unor producții importante (*Athalie*, *Polyeucte*, *Macbeth*, *Tosca*) ale «Film d'Art»-ului, societate specializată în ecranizarea pieselor celebre ale dramaturgiei universale, cele mai importante participări românești din epoca mută le vom afla însă în cinematograful german, într-unul din momentele sale fundamentale: expresionismul.

Aptitudinile românești pentru arta a șaptea irump aici cu o forță ieșită din comun. Cineaștii noștri exercită cu egală măiestrie aproape întreaga gamă a profesiilor ce concură la înfăptuirea sintezei filmice, prestațiile lor avînd un caracter diacronic constant, confirmat de o medie excelentă pentru acele timpuri, de peste 10 filme și jumătate pe an. (În țară, cu enorme sacrificii din

partea pionierilor ecranului românesc, între 1923 și 1929, cea mai înfloritoare etapă a «epocii vechi», media anuală s-a ridicat la circa 7 lung-metraje de ficțiune). În ceea ce privește genurile și speciile abordate, se poate constata, de asemenea, o neobișnuită varietate; în afara capodoperelor cunoscute și recunoscut ale expresionismului și cinematografului de tip *Kammerspiel*, la turnarea cărora au contribuit esențial (*Cioburi*, *Noaptea Sfîntului Silvestru*, *Cabinetul fîgurilor de ceară*, *Studentul din Praga*), filmografiile cineaștilor români mai cuprind lung-metraje istorice de mare montare, drame și melodrame, comedii, filme politiste, precum și o serie întreagă de alte pelicule.

Trei debuturi semnificative

În intervalul de timp imediat următor celei dintîi conflagrații mondiale, românii confirmă debutul în arena studiourilor europene, făcîndu-și auzite vocile și în marile concert al cinematografului german. După Paris, Berlinul se dovedește a fi o gazdă primitoare, iar 1912 — un an fast. Trei mesageri ai artei naționale (marea tragediană Agatha Bărescu, regizorul și scenaristul Mime Mizu și actrița Maria Forescu)

deschid acum șirul lung al celor aproape 200 de producții din această țară pe genurile cărora au strălucit nume românești.

Pentru Agatha Bărescu, primul contact cu platourile de filmare va fi, din păcate, și ultimul. Afată la zenitul unei existențe scenice de excepție, ea se distinge (alături de italiana Maria Carmi și englezul Douglas Payne) drept unul dintre pivoții «castului» internațional din *Miracolul*, «reproducere cinematografică» a unui spectacol reinhardtian, prezentat la teatrul londonez «*Olympia*», care a făcut epocă.

La rîndul său, Mime Mizu (Mișu Rosescu) se afirmă brusc cu *Prin noapte și gheață*, ca realizator al unui film de coloratură documentaristă, generat de un eveniment de o tristă actualitate: catastrofa transatlanticului «*Titanic*», tragedie cu ecuri fără precedent într-o lume traumatizată și hipersensibilizată. Tot în 1912, el mai înfăptuiește sub auspiciile aceleiași case producătoare («*Continental*»-Berlin) și cu același interpret principal (Anton Ernst Rückert) metrajul mediu *Minunea mării*, pentru ca în anul următor să-și satisfacă veleitățile de autor complet cu *Clubul excenetricilor*, unde acoperă nu mai puțin de trei compartimente: regie, scenariu și actorie.

După ce mai avusese ocazia, în 1915, să făurească pentru o firmă olandeză filmul *Lumea*, Mime Mizu se întoarce la încheierea păcii în țară, unde va activa ca regizor de teatru; nostalgia imaginilor în mișcare îl va stăpîni în continuare, dar, din nefericire, toate inițiativele sale în acest domeniu vor rămîne fără rezultate concrete.

Al treilea debut de care aminteam (de fapt primul, atît din punctul de vedere al cronologiei, cît și din cel al amplitudinii desfășurării ulterioare) s-a produs în februarie 1912, cînd Maria Forescu a evoluat pentru întîia oară pe ecran (sub bagheta regizorală a lui Friedrich Müller) în scurt-metraj de inspirație istorică, *Zale și coroană*. Nume astăzi aproape uitat, Maria Forescu este actrița română cu cea mai bogată filmografie din întreaga «epocă vechi» (peste 70 de titluri).

Născută la București în 1889, ea ajunge în studiouri după studii temeinice de canto făcute la Conservatorul din Praga, urmate de concludente manifestări muzicale pe scenele operelor din Viena și Petersburg. Trăsăturile chipului, deosebit de interesante și de expresive, erau totuși departe de canoanele frumuseții clasice. O figură cu contururi ascuțite, iluminată însă de o privire vie și inteligentă, a impus-o cu precădere ca interpretă de personaje negative, cu o amprentă adeseori exotică. Importante în cariera Mariei Forescu rămîn, desigur, nu «*cineromanele*» de serie, atît de gustate de publicul timpului, ci acele opere cinematografice în care a avut privilegiul de a juca sub îndru-

Mai întîi a fost costumul
(schită de Ernst Stern
pentru Ivan cel Groaznic)



marea unor corifei ai filmului expresionist ca F.W. Murnau (**Un animal frumos** — 1920), E.A. Dupont (**Ea și cei trei** — 1922), Paul Czinner (**N.J.U.** — 1924), G.W. Pabst (**Ulița durerii** — 1925) și în compania unor vedete ca Greta Garbo, Asta Nielsen, Henny Porten, Conrad Veidt, Erich Kaiser Titz, cărora, ulterior, avea să li se alăture și conaționala Eliza La Porta. În 1930, primul film românesc sonor și vorbitor, **Ciuleandra**, îi împlinește Mariei Fiorescu o dorință demult așteptată: acrită cu statut internațional, ea figurează în ambele distribuții ale acestei coproducții, apărând în versiunea românească împreună cu compatrioții Jeana Popovici Voinea, Nicolae Bălățeanu, Elvira Godeanu, Nicolae Sireteanu, iar în cea germană alături de Maly Delschaft, Hans Stüwe, Hilde Auer, etc.

O prefigurare a lui Ivan cel Groaznic

În contextul cinematografului «demoniac» de cea mai pură esență a sa, în rîndul acelor opere de sorginte onirico-fantastică, mărturii artistice ale năzuinței de evadare a unei generații chinuite și debusolate asupra căreia războiul lăsase urme de neșters, **Cabinetul figurilor de ceară** se situează alături de încă mai celebrul **Cabinet al doctorului Caligari** printre filmele de referință cu o inconfundabilă efigie stilistică. În **Cabinetul figurilor de ceară**, turnat de Paul Leni în 1924, în decoriurile și costumele imaginat de pictorul bucureștean Ernst Stern, episodul «trăit» de unul dintre personajele panopticumului, Ivan cel Groaznic, se desfășoară într-un cadru scenografic aparte, creator de efecte halucinante, tipice expresionismului. Neliniștitul și crudul erou se mișcă de-a lungul zidurilor înguste, intră și iese prin porțile strîmte ale palatului, pentru a ajunge în coridoare cu tavane joase, cufundate în clar-obscuritate. Ondulările trupului său, veșmintele ce le poartă, grandoarea tragică a petrecerii din secvența ceremoniei nuptiale a falsului țar — constituie elemente ce prefigurează pregnant viitorul **Ivan cel Groaznic** al lui Serghei Eisenstein. «Femeile îmbrăcate și pieptănate de Ernst Stern, așa cum vor fi în filmul lui Eisenstein» — remarcă Jean Mitry, formează de asemenea un cortegiu supus voinței de fier a protagonistului, întregesc imaginea de ansamblu a unui film de excepție.

Înainte de această izbîndă deplină, drumul artistic al lui Ernst Stern mai cunoscuse și alte popasuri notabile. Născut în capitala României în 1876, el acumulase pînă la premiera **Cabinetului figurilor de ceară** o experiență artistică de peste trei decenii: scenograf preferat al lui Reinhardt, al cărui consilier a fost mai bine de 16 ani, Stern își împărțea judicios timpul între Berlin, Viena și București, găsind ră-

gazul ca între două montări shakespeariene pe scena «Deutsches Theater»-ului, să se «repeadă» în orașul natal pentru cite un spectacol la Teatrul Național, dintre care cel cu «Răzvan și Vidra», regizat de Alexandru Davilla în stagiunea 1913—1914 a reputat — după spusele criticilor vremii — un remarcabil succes.

Palmaresul cinematografic al reputatului scenograf cuprinde producții diferite ca gen, dintre care se disting colaborările cu Ernst Lubitsch. În **Muntele pisicii** (1921), farsa grotescă îndreptată împotriva spiritului cazon era susținută de niște construcții bizare (camere în formă de dulapuri, uși ce se închideau și se deschideau ca împine de resorturi drăcești), în timp ce în fastuosul **Faraoana** (1922), tot Mitry apreciază deplina adecvare stilistică a spațiului scenografic, «mișcările și dinamismul multimei fiind consecințele unei arhitecturi care dirija conflictele prin repartiția umbrelor și a luminilor».

O personalitate seducătoare și complexă

Văzînd și revăzînd operele lui Lupu Pick — șansa a decis să se

păstreze primul său film ca regizor, precum și altele ulterioare, iar grija atentă a custozilor Arhivei naționale de filme a făcut să le avem oricînd la îndemînă — ne putem da seama o dată în plus de fragilitatea axiologică a lucrărilor de istorie a cinematografului, chiar a unora dintre cele mai avizate. Dacă ar trebui să optăm între mai multe judecăți de valoare, de pildă între Lotte Eisner care în celebra ei carte «Ecranul demoniac» afirmă sentențios că Lupu Pick a fost doar «un regizor perfect sincer desigur, dar fără geniu», și René Jeanne și Charles Ford ce-l socotesc drept «una din personalitățile cele mai seducătoare și mai complexe ale cinematografului», nu sentimentalismul ne va smulge o aprobare deplină față de opinia celor doi istorici francezi.

Încă de la **Mister Wu**, film turnat în anii de restriște ai războiului și difuzat abia ulterior, unde debutează ca regizor și producător, Lupu Pick demonstrează fără posibilități de tăgadă excepționale calități de realizator; simțul compoziției și al luminii, rigoarea montajului paralel și — ceea ce ne apare cu osebire rar și prețios pentru acei ani — îndrăzneala montajului în cadru, con-



Fără falsă
modestie
(Eliza La Porta,
cu o dedicație
de acum
50 de ani)

*Revistei Dilema
cite tripla ei cu prietenul
nostri multe în țară.
J. C. P.*

ducerea impecabilă a actorilor care practică un joc epurat de orice gesturi emfatiche, constituie numai câteva argumente ale unei vocații certe, dublată de o cunoaștere profundă a tainelor meseriei.

Până atunci, cel care — cum atestă pagina îngălbinită de vreme a registrului anual de stare civilă privitor la noli născuți — văzuse lumina zilei la Iași, la 21 decembrie 1885, ca fiu al Anei și al lui Simon Pick, trecuse cu brio dificile probe de actorie și scenaristică, impunându-se într-un timp record în lumea studiourilor. Nu știm dacă peregrinările din adolescență prin ținuturile și orașele moldovene, ca acrobat și clown într-un circ ambulat, îi vor fi folosit în vreun fel în viitoarea polivalentă carieră cinematografică în care a fost ajutat cumva în rapidele sale metamorfoze filmice. Bănuim însă, acolo, incipiente intuiții artistice, pe care mediul familial nu avusese cum să i le insufle.

După un stagiu nu tocmai scurt ca figurant de teatru, primul pas pe platouri a fost marcat în septembrie 1915, când tânărul leșan se manifestase ca interpret în scurt metrajul **Frumoasa păcătoasă**, un soi de ecranizare liberă după E.T.A. Hoffmann și Edgar Allan Poe, efectuată de Richard Oswald. E de presupus că interpretarea lui Lupu Pick n-a trecut neobservată, pentru că în următoarele luni rolurile s-au succedat în lanț: **Într-o vară la Niederalm** de Rudolf Biebrach, **Un cîntec de iubire** de Richard Oswald, **Satan Opium** de Siegfried Dessauer. Întreaga etapă «pre-expressionistă» a proaspătului cineast venit de pe meleagurile României este bogată în evenimente. Cu toate greutățile generate de război, «foamea» de pelicule se dovedește considerabilă în Germania; închiderea granițelor limitează drastic importul de filme, sporind în schimb cererea de producții autohtone nu de puține ori însă aservite propagandei oficiale, doritoare cu precădere — așa cum cu umor remarcă filmologul Siegfried Kracauer — de «melodrame, comedii și farse, ineptii îndopate cu moașe de război, drapele în vînt, oficialități, soldați simpli, sentimente nobile și spirit de cazarmă», decît de opere de artă.

Este meritul incontestabil al lui Lupu Pick de a fi izbutit să se sustragă capcanelor unui asemenea repertoriu, înscrîndu-și numele îndeosebi pe genurile unor producții valoroase: **Casa neliniștilor** de Richard Oswald, unde joacă alături de celebrul Werner Krauss; **Nopti de groază**, debut important al lui Arthur Robinson, autentică prefigurare a ceea ce mai târziu se va chema «expressionismul halucinant»; **Povestirile lui Hoffmann** al aceluiași neobosit meseriaș Richard Oswald, în care, într-o foarte selectă companie, îl întruchiează pe Spalanzani. De la aceste prime partituri și pînă la memorabilele compoziții ale bătrînelui birjar din **Ultima trăsura**

din Berlin (Carl Boese, 1926) și maleficului diplomat japonez din **Spionii** (Fritz Lang, 1929), cariera sa de actor va parcurge o linie ascendentă, fără a egala însă cele mai împlinite creații regizorale, dintre care **Cioburi** (1921) și **Noaptea Sfîntului Silvestru** se înscriu ca adevărate piese de antologie ale cinematografului universal.

Un clasic fără monografie: Lupu Pick

Ipostaziindu-și generos talentul (a fost actor, regizor, scenarist, producător, scenograf), Lupu Pick

tarul subiectului din **Cabinetul doctorului Caligari**, va fi o revelație reciprocă cu repercusiuni novatoare asupra creației amîndorora. Odată cu **Nătarăul** (1921) și îndeosebi cu **Cioburi** (1921) și cu **Noaptea Sfîntului Silvestru** (1923), «Kammerspielul», variantă proaspătă a cinematografului expresionist al cărei inițiator rămîne indiscutabil Lupu Pick, se afirmă cu putere, fără a constitui — după cum s-a încercat a se insinua uneori — doar o revenire formală de la atemporalitatea halucinantă la un prezent convențional și simbolic. Intențiile cineastului român, exprimate ca atare în însăși scriitura imagistică, erau cu



Rezistența față de modă
(*Cioburi* de Lupu Pick)

rămîne un cineast cu o sferă întinsă de preocupări, pe care doar puțini dintre aleșii filmului și-au putut-o vreodată permite. Din cele aproape 50 titluri ale filmografiei sale, aproape jumătate sînt opere ale realizatorului. Încă în **Misericordia** (1919), ardent discurs despre crimă și pedeapsă, operă de autor, în care în afară de scenariu și regie, își atribuisse și rolul principal, răzbat trăsăturile viitorului «Kammerspiel» de orice «adevăr subiectiv» de natură imaginară, străin oricărei «atmosfera» de «magie» a clar-obscurului, de exploatare gratuită a efectelor de umbră și lumină. Aspectul cotidian al ambianțelor, firescul jocului protagonistului, un violonist vîrstnic copleșit de tragedia propriei familii, conferă de pe acum peliculei acel «realism psihologic» de care se va vorbi abia în filmele înfăptuite după scenariile lui Carl Mayer.

Întîlnirea cu Carl Mayer. semna-

mult mai profunde. «Cînd am citit scenariul la **Noaptea Sfîntului Silvestru** — nota în prefața la scrierea cinematografică a lui Carl Mayer, publicată în 1924 — am fost frapat de aspectul etern al motivelor și am vrut să transmit spectatorilor sentimentele pe care le încercam la această lectură. Numai că, în timpul turnării, mi s-au deschis perspective noi și mi-am dat seama că aveam de a face cu un subiect etern și vast precum lumea, magistral concentrat în evenimente ce se petreceau într-o singură oră (mai precis, ultima oră a anului) care, în loc să fie folosită la reflecție, și introspecție nu e decît un prilej de veselie zgomoasă».

Atît **Cioburi**, cît și **Noaptea Sfîntului Silvestru** sînt construite după canoanele tragediei clasice, cu respectul legii unităților și în absența totală a inserțiilor explicative; în acest sens, ele prezentau pe

atunci o mare noutate, generatoare de prozeliți.

Personajele, puține, evoluează într-o ambianță intimistă, cotidiană, specifică «Kammerspielului». Drama fetei de feroviar sedusă din **Cloburi**, ca și gesturile de ură mocnită și pătimasă ale celor două femei din **Noaptea Sfântului Silvestru** se desfășoară într-un cadru spațial și temporal restrâns, de natură a înfățișa veridic, dar totodată surprinzător de elaborat, de «abstract», o lume rece și austeră, ce-i dirijează parcă pe eroi unul împotriva altuia. Sensurile acțiunii, prezentată exclusiv prin intermediul imaginilor, sînt punctate în ambele filme de scurte cadre (o pendulă care bate, copaci răvășiți de furtună, marea agitată, roțile unui tren în mers) ce apar la anumite intervale, ca niște laitmotive. Procedul ține într-o oarecare măsură și de ambiguitatea unei concepții a cărei declarată originalitate își tragea substanța din încercarea de conciliere a unor tendințe, în aparență ireconciliabile. «Pick, român lucrînd în Germania, a fost, cu toată rezistența sa față de modă, luat de valurile «Weltanschauungului german», apreciază Lotte Eisner», neizbutind să descrie însă întreaga semnificație a trudei cineastului de a pași pe propriul său drum artistic, de a nu fi un simplu aderent sau oponent față de un curent sau altul.

Dispariția prematură și brutală a lui **Lupu Pick** (a fost găsit, în dimineața zilei de 9 martie 1931, mort în locuința sa — se presupune că prin otrăvire —, dar ancheta întreprinsă atunci n-a putut dezvălui misterul decesului, asupra căruia s-au emis cele mai neverosimile ipoteze) a lipsit ulterior arta a șaptea de aportul unui creator de excepție, pe care noile probleme tehnice și estetice puse de sonor păreau să-l preocupe îndeaproape. Ultimul său film, **Cîntăreții străzii**, a fost totodată și primul său film sonor, în care căutase să discearnă posibilitățile asincronismului într-o manieră deosebită de cea a maeștrilor școlii sovietice.

Cu tot prestigiul, cu toată bine-meritata reputație dobîndită în timpul vieții, decenile ce s-au scurs, au așternut peste numele lui **Lupu Pick**, dacă nu uitarea completă, în orice caz, un abur nu mai puțin înrîmător, al unor amintiri destul de vagi și de circumstanțiale. Biografia consacrată operelor sale este extrem de săracă, comparativ cu cea a altor contemporani mai favorizați de posteritate, ca și de soarta personală. Nici pînă astăzi nu s-a scris încă acea monografie absolut necesară, la care valoarea categorică a moștenirii sale cinematografice i-ar fi dat dreptul să aspire. Și poate că una dintre datoriile urgente ale filmologilor români ar fi tocmai să umple acest gol...

Ultimii metri ai cursei

Nu putem închide cercul acestor notații, fără a evoca «last, but not least», în cîteva cuvinte, o vocație actoricească descoperită, din păcate, abia pe ultimii metri ai cursei filmului mut. Povestea «ca-n filme», a început în 1922, cînd, printre elevii veniți din provincie la București pentru a urma «școala de cinema» deschisă de italianul **La Porta** în două cămăruțe situate peste drum de Palatul telefoanelor, se număra și tînăra **Eliza Streinu**. Biografia ei de pînă atunci nu conținea nimic ieșit din comun: se născuse la Craiova în 1904, urmasă liceului și dorea cu ardoare să devină actriță de film. În curînd căsătoria cu directorul «școlii de cinema» o transformă în **Eliza La Porta**, nume sub care va reuși să cucerească, în anii următori, citadela aparent inexpugnabilă a cinematografului german. După moartea neașteptată a soțului, pleacă mai întîi în Olanda și apoi la Berlin unde se angajează ca figurantă. Nu după multă vreme însă, frumoasa craioveancă ajunge, grație talentului și inteligenței sale în-născute, să fie solicitată în roluri de suprafață, să joace, între 1926 și 1930, în 19 filme, dintre care în cîteva a avut-o drept parteneră pe compatriota **Maria Forescu**.

În chiar anul debutului, 1926, intruchipează unul din personajele principale în **Studentul din Praga** al lui **Henrik Galeen**, operă fundamentală a cinematografului expresionist. Străvechea legendă medievală despre tînărul căruia i s-a furat umbra a avut în «sensibila **Eliza La Porta**, o remarcabilă interpretă», afirmă **René Jeanne** și **Charles Ford**. Actrița venită din România este aici a treia pe generic, înaintea unor vedete ca **Werner Krauss** și **Ferdinand von Alten**. «Mie mi se potrivește rolurile de adîncime și emoție dramatică. Iubesc filmul pentru că îmi oferă bogate posibilități de exprimare, pe care nu le-aș fi putut dobîndi în nici o altă artă», spunea **Eliza La Porta** în 1928, pe atunci în apogeul carierei.

Succesul obținut cu **Studentul din Praga** o «însase», propulsînd-o brusc în centrul atenției regizorilor și producătorilor. Devenise foarte populară în lumea cinematografică și, deși filmele în care a jucat ulterior — din rîndurile cărora se cuvin citate cel puțin **Viciul omenirii** (**Rudolf Meinert**, 1927), **Moștenitorul lui Casanova** (**Manfred Noa**, 1928), **Robert și Bertram** (**Rudolf Walther-Fein**, 1928), **Orașul piratilor** (**Hans Schönlack**, 1930) nu vor mai atinge nivelul realizării lui **Henrik Galeen** — partiturile insuflete de ea au fost întotdeauna de mîna întîi. Din nefericire, anul 1930 va marca sfîrșitul unui destin cinematografic ce se anunțase atît de promițător, **Eliza La Porta**, craioveanca, ajunsă vedetă a filmului european, aldoma unui alt oltean — **Genica Missirio** — ce primise în

aceeași perioadă consacrarea în studiourile franceze — neizbutind nici ea să facă față exigențelor noii tehnici a sonorului.

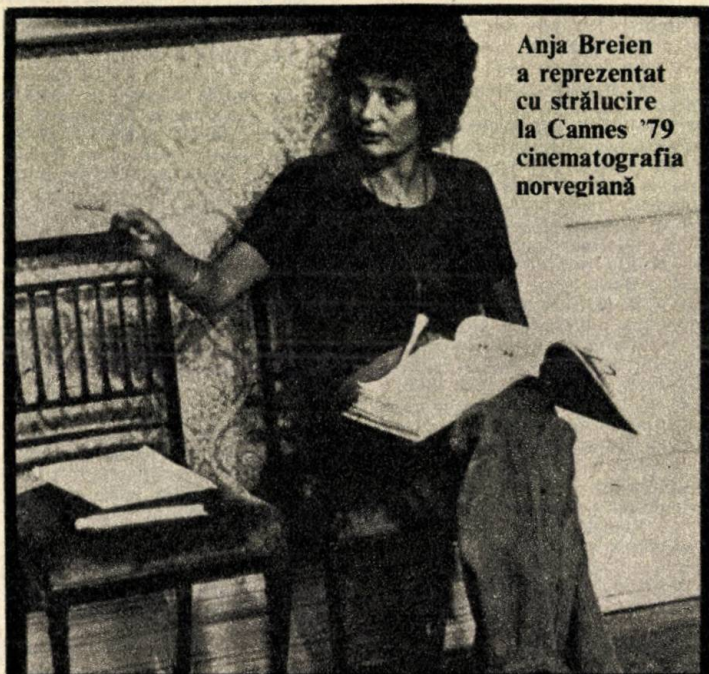
Dincolo de orice considerații și departajări de ordin valoric, participarea românească în filmul expresionist german, implicarea în mișcarea cinematografică cea mai evoluată a timpului, aceea prin care — așa cum s-a spus — ecranul «capătă un certificat de maturitate și își cîștigă galoanele estetice nu o dată refuzate», impune prin însăși existența faptului împlinit. Apreciați atît de public, cît și de cronicarii de specialitate ai epocii, reprezentanții noștri erau nu o dată comparați cu marile vedete ale artei a șaptea; într-o foarte serioasă și riguroasă antologie apărută la Berlin în 1928 (sub coordonarea dr.-ului **Hermann Treuner**) aflăm, de pildă, alături de biografiile și interviurile luate unora dintre cei mai de seamă exponenți ai ecranului mondial (printre care **Chaplin**, **Pudovkin**, **Abel Gance**, **D.W. Griffith**, **Greta Garbo**, **Mary Pickford**) și opiniile exprimate de **Lupu Pick**, **Maria Forescu** și **Eliza La Porta**, considerați cineasți români, apartenență națională afirmată de fiecare dintre ei cu nedismulată mîndrie. Mesageri străluciți ai talentului autentic, într-un domeniu în care vocațiile autohtone nu avuseseră răgazul să se afirme, contribuțiile lor se așează, fără false orgolii, dar și fără false modestii, lingă cele, mult mai cunoscute, ale reprezentanților artelor tradiționale, conturînd astfel un capitol aparte, încă insuficient descifrat, al istoriei cinematografului românesc și al propagării în lume a culturii naționale.

Olteea VASILESCU

Un regizor într-un rol de compoziție (**Lupu Pick** în *Ultima trăsură...*)



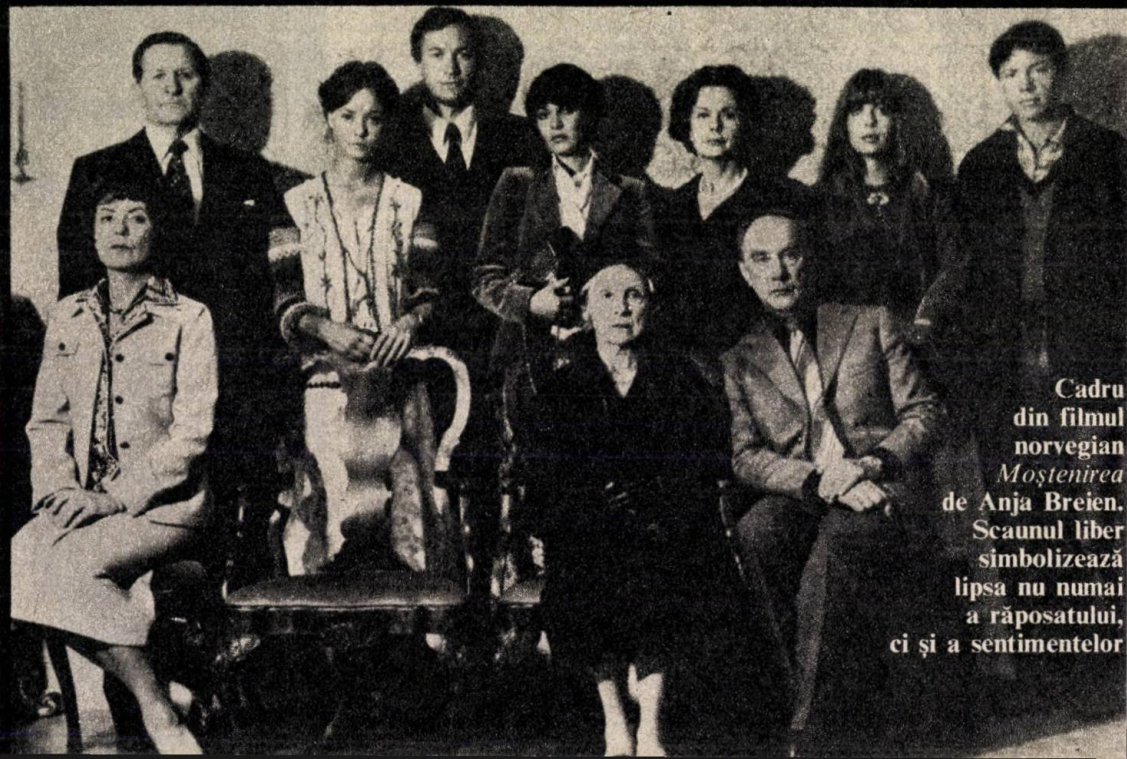
Două femei bărbate



Anja Breien
a reprezentat
cu strălucire
la Cannes '79
cinematografia
norvegiană



Cind zic că ediția 32 a Cannes-ului a fost cea mai feminis-tă din istoria festiva-lului, adjectivul «fe-ministă» nu e de na-tură să trezească rezonante unanım favorabile. Societățile cit de cit civilizate trebuie to-tuși să admită că ieșirea femeilor din rezervațiile cazaniere a devenit un imperativ istoric. În deceniul 8 al secolului al XX-lea, promovarea fe-meilor este un punct electoral necesar, în programul oricărui partid occidental, inclusiv al partidelor con-servatoare. Prin jocul jocurilor po-litice, al hazardului (dar nu numai al hazardului), prima prim-ministră a Europei (nu-i așa că e incomod de pronunțat cuvîntul «prim-ministră»? este leaderul (leaderea?) unui partid care își spune — și e — conserva-tor. Doamna Thatcher, primul mi-nistru al Marii Britanii, nu obișnu-iește să lege strălucita sa carieră politică de feminism, ba chiar s-ar putea spune că acest cuvînt este ocolit cu precauție din discursurile sale. La fel de întîmplă și cu Simone Veil. După toate sondajele publica-te chiar de francezi, ea e cel mai



Cadru
din filmul
norvegian
Moștenirea
de Anja Breien.
Scaunul liber
simbolizează
lipsa nu numai
a răposatului,
ci și a sentimentelor

popular **bărbat de stat** al Franței (observați că nu putem spune femeie de stat?) Recent a devenit prima președintă a Parlamentului vest-european de la Strasbourg. Încercînd să explice acest record de popularitate, presa franceză dă ca un prim argument faptul că doamna Veil «n-a jucat niciodată pe cartea sufragetă». În psihologia colectivă, susțin specialiștii, n-a cîntărit vreo simpatie «feministă» ci «**imaginea maternă**» a personajului. Politicianul în taioare Chanel, doamna Veil, sugerează — zic ei — mitul mamei. Dar nu mitul mamei franceze mai emancipată, ci mitul mamei italiene, mama-matroană, mama-cloșcă, mama ca ultim refugiu. Mamma cu doi de m.

Cannes-ul nu se opune acestui mod care încearcă să facă mai blajină trecerea de la femeia tradițională la femeia modernă. În ceea ce privește, el propune o cale mai ofensivă, mai puțin menajatoare. Prin ce?

În primul rînd, așa cum am mai spus, impunînd cu o declarație convingere partizană așa-numitul «film de femei», transformînd handicapul în șansă, căci a fi **realizatoare, regizoare, producătoare** a reprezentat anul acesta pe Coasta de Azur un noroc. Acest noroc nu trebuie înțeles ca o protecție necondiționată. O protecție necondiționată ar fi dificilă. Mai bine-zis imposibilă, fiindcă nici un creator nu poate fi protejat nici de publicul lui și nici de criticii lui. «Norocul» constă în facilitarea accesului la arenă. Odată intrat în arenă, «protectorii» nu mai au nici o putere. Artistul e singur. Doar cu scutul operei sale. Opera va decide dacă autorul e sub scut sau pe scut.

Cannes-ul '79 a propulsat, dar a și lansat. În cazul Anja Breien, a relansat o regizoare care în 1965 înregistra un prim și important succes internațional cu filmul **Soțiile**, film replică, replică corozivă, «replică fără replică», după cum zicea cineva la adresa filmului lui John Cassavetes intitulat **Soții**. Anja Breien a intrat anul acesta în marea competiție cu filmul **Moștenirea**, o operă lipsită total de fragilități așazise feminine. Un film de tip rechizitoriu. Rechizitoriul «familiei falselor valori», cum zice autoarea, falsele valori fiind legate de ideea de posesie. Cînd obiectul posesiei dispare, familia se volatilizează și în lipsa sentimentelor apar instinctele, în general canibalice. Filmul norvegian **Moștenirea** n-a intrat în palmares, dar a reprezentat un succes de prestigiu pentru o cinematografie a penumbrei, a respirației scurte, a resurselor minime. Statul norvegian subvenționează doar 12 lung metraje anual. În ceea ce privește producția de filme e interesant de știut că o treime din cineștii norvegieni activi sînt azi femei.

Nu-i cazul să cădem în superstitii, dar realitatea propriu-zisă iar în cazul nostru realitatea cinemato-



Așa arată
Gill Armströng,
regizoarea unui film
care a entuziasmat
Cannes-ul:
filmul austrian
Srălucita mea carieră



Cadru din filmul austrian
Srălucita mea carieră
care, din păcate,
nu poate sugera
decît foarte vag
splendorile plastice
ale peliculei

gratică, dovedește că la ora asta cine mizează pe ambiția feminină are și fler și șansă.

Gill Jacob, directorul festivalului, a dovedit-o. El a făcut să intre în marea competiție un număr record de «films de femmes». Acceptând un matriarhal cvasi-total, programind filmul australian **Strălucita mea carieră**, după un roman scris de o femeie (Miles Franklin), cu un scenariu scris tot de o femeie (Eleanor Whitcombe) și cu o producătoare femeie (Margaret Fink), directorul festivalului a jucat o carte plină de riscuri: regizorul era regizoare; regizoarea nu împlinise 30 de ani; filmul reprezenta un debut. Dar iată că debutul s-a dovedit o operă matură, tineretea o sursă de îndrăzneii inteligente, iar numele feminin al regizoarei — Gill Armstrong — o certitudine. Certitudinea că în anii următori îndepărtatele realități australiene ne vor deveni din ce în ce mai apropiate datorită filmului autohton. Așa cum se știe, nici Australia nu e o mare producătoare de celuloid artistic. Cineăștii locali fac eforturi eroice să mențină cifra medie de 20 de filme anual. (ar fi de semnalat că în diferitele compartimente ale festivalului au rulat nu mai puțin de 12 filme australiene). Turnînd un splendid film plasat înaintea anului 1900, povestind istoria unei fete care hotărăște să trăiască pe picioare proprii, într-un mediu în care femeia n-avea nici picioare proprii și nici cap personal, venind deci la Cannes cu **Strălucita mea carieră**, tînăra Gill Armstrong s-a așezat sub un titlu predestinat. Dar cum nimeni nu se reprezintă numai pe sine, strălucirea nu notează doar o carieră de cineast, ci o întreagă cinematografie considerată pînă mai ieri microscopică, aproape invizibilă. Este cazul să reconsiderăm ce înseamnă «mic» și «mare» în lumea ecranului. La Hong Kong se turnează anual sute de pelicule, dar aproape nici un film. Cum ziceam mai sus: să nu cădem în superstiții și nici în aberații. Femeile, ca și bărbații, au talente diferite, capacități diferite, orizonturi diferite. Dintre participantele acestei ediții, două au sărit mult nu numai peste media «feminină», ci și peste media generală. Norvegiana Brein și australiană Armstrong au demonstrat că nu există cinematograful mic, ci numai ambiții mici. Faptul că demonstrația s-a făcut sub flamurile unui feminism ofensiv poate să indispuie unele persoane care fac alergie la cuvîntul feminism. Ele spun că detestă așa-numitele «excese ale emancipării». Dar ce-o fi aceea «excesiv de emancipată»? N-o fi oare așa cum ai spune «excesiv de inteligent»? Fiindcă inteligenta, ca și frumusețea, nu e niciodată excesivă. Niciodată, vai, niciodată, nu avem prea multă minte.

Ecaterina OPROIU

Cannes XXXII

Două femei feminine



Spre deosebire de sport, arta pare a nu accepta competiții pe vîrstă și nici pe sexe. Cîteva din numele importante ale noului val american au debutat la vîrsta de «douăzeci de ani» și... (pentru regia de film vîrsta asta este extrem de fragedă). Etatea nu dă însă circumstanțe atenuante. Meseria nu cunoaște probe (junior-senior; masculin-feminin). O femeie care se așvîră deci în groapa cu lei a realizatorilor își asumă toate riscurile și toate dificultățile unei profesii aspre, despre care se apune că e bărbătească din lipsa de alte referințe istorice. Nu că nu au existat femei care au exercitat-o pînă acum, dar ele, acele puține femei care au avut îndrăzneala să pășească la

pupitrul unei opere cinematografice, au apărut întotdeauna ca excepții. Ambiția lor supremă (vezi: Lina Wertmüller, vezi Liliana Cavani, vezi Agnès Varda, vezi Nadine Trintignant, vezi Vera Chytilova, vezi Larissa Septko, etc., etc.) a fost de a ieși din țărcul feminității tradiționale, o feminitate compromițătoare prin excesul de dulceață și intimism. Ambiția lor a fost de a se apropia de un stil aspru, de o viziune cît mai înaltă și cît mai largă. Ori asprimea stilului, amplitudinea viziunii sînt valori considerate tradițional masculine. Pînă la ora de față.

Paralel cu această direcție — să-i zicem masculinizantă — apar tentative mai mult sau mai puțin timide de a clădi un cinematograf prin excelență feminin.

Ce înseamnă acest «prin exce-



Christine Pascal,
scenarista
regizoarea,
protagonista
filmului
Félicité,
(unul din
titlurile
selecției
franceze
la Cannes '79)

lență feminin?» Înseamnă efortul unor cineaste de a nu se dezice de sexul lor, de a nu căuta să-și însușească obsesiile și ticurile masculine. Cu alte cuvinte, efortul de a arăta lumii, fără complexe de inferioritate, ba chiar cu o sinceritate polemică, universul feminității, așa cum se prezintă el în acest sfârșit de veac. Sinceritatea înseamnă aici curajul de a-și asuma condiția, inclusiv slăbiciunile, inclusiv handicapurile.

Intențiile sînt interesante. Să le judecăm însă la nivelul concretizării lor. Respectiv, prin două prezențe canneze, care mi se par, în acest sens, cu deosebire semnificative.

Prima: franțuzoaica Christine Pascal. Record de precocitate: realizatoarea are 25 de ani; în 1973 a terminat Conservatorul, iar în 1974 a terminat filologia; a jucat în zece filme, ultimul fiind *Domnișoarele din Wilko* de Wajda. Record de cumul artistic: scenaristă, regizoare, interpretează principală. Record de viteză: într-o lună și jumătate a scris scenariul, în șapte săptămîni a turnat pelicula; în puține zile a convins «Comisia de avans asupra rețelilor» să lucreze prompt și generos. Din două focuri a primit deci 900 000 franci «acontor». Realizatoarea a venit la Cannes palidă de emoție, dar foarte sigură de temeinicia travaliului său. «Jucînd în propriul meu film, n-am avut niciodată sentimentul că risc ceva. De cîte ori lucram pentru mine eram foarte tehnică. Nu mi-am pierdut firea decît o dată, spre sfîrșitul filmului, cînd am izbucnit în plîns, stînd pe pat. Atunci a fost singura dată cînd am uitat că sînt și regizor... Pentru că niciodată concentrarea nu presupune o reculegere cu cinci minute înaintea turnării. Concentrarea începe cu cincisprezece zile înainte. Dacă ești bine impregnat de subiectul și de personajul tău, pe platou nu mai ai nici o problemă...» Filmul poartă ca titlu un nume propriu: **Felicită.**

A doua «figură»: israeliana Michal Bat Adam. La origină tot actriță (a jucat mai ales în filmele lui Moshe Mizrahi). O actriță dublată de o muziciană. Ca și colega ei pariziană, tînră își dau scrisul foarte de sus. Adică: ea a scris scenariul și dialogurile. Ea a semnat regia. Ea e principală interpretă. Ea e principalul motor al colaborării internaționale, căci pelicula e coproducție (israelo-franceză). Se numește **Momente.**

Eroinele celor două filme au aerul că au fost desenate de autoarele lor în fața oglinzii. Talentul celor două «femei-feminine» este incontestabil. Aceste femei (vorbesec acum de personaje) sînt hipersensibile, cu nuanțe fermecătoare. Vibrante. Telepatice. Ambele sînt devotate nu atît de geologie cît de suferință de a nu putea înfrîna o dragoste absolută. Fiecare se deșiră în felul ei. Niciuna nu se poate re-



Michal Bat Adam (stînga)
scenarista, regizoarea
și interpreta principală
în coproducția
israelo-franceză *Momente*.
(un moment al
Cannes-ului '79)

semna. O experiență amoroasă insolită nu va fi o soluție nici în primul și nici în al doilea caz. La sfîrșitul «poveștii», femeile care au călcat tabu-urile vor fi ceva mai experimentate, dar la fel de singure. De vulnerabile. De inconsolabile.

N-aș putea spune că, în cele două filme, nu se simte dorința de a aeriși «morala curentă», de a da femeii curajul de a ieși din încătușări seculare. De pildă, din prejudecata că ființa feminină este predestinată să aștepte veșnic și de fiecare dată, să nu aleagă, ci să fie aleasă. Eroinele celor două filme își refuză destinul tradițional. Vitejiiile sînt însă fără rezonanță. Victoriile lor sînt minime. Gentilul hara-kiri întreprins de aceste femei foarte fotogenice, foarte șamponate, foarte tip-top, nu răscolește decît un număr restrîns de doamne sentimentale. Ar fi ne-realist să spunem că tînjeala, răscolitoarea tînjeală feminină întruchipată de Flaubert în nemuritoarea Emma Bovary este un sentiment necunoscut femeii secolului XX. Doamne fereștel! Ceea ce displace nu e această foarte plauzibilă suferință feminină (poate și masculină de vreme ce însuși scriitorul declara: Emma sînt eu!). Dacă filmele nu bat prea departe, dacă ele rămîn doar două pelicule picante și mignone, de vină nu este excesul de sen-

timentalitate, ci senzația că acest mult discutat univers feminin este un univers închis în toate direcțiile, un univers umplut numai de propriul eu. Eu-ul în stare de vis, de coșmar, de disecție, de zbucium, de melancolie, de sfîrtecăre... Nimic altceva decît eu-ul.

Să n-aibă, într-adevăr, filmul-feminin nici o șansă? Femeile nu se pot emancipa cinematic pe «teren propriu»?

Întrebarea este, după părerea mea, pusă prost. Sau, în orice caz, ea trebuie pornită de mai sus, din punctul: despre ce univers feminin este vorba?

Cele două realizatoare aici invocă militează pentru o etică avangardistă, dar folosesc o materie primă conservatoare. Eroinele lor n-au grija zilei de mîine, n-au slujbe cu ore fixe, n-au rate, n-au părinți care trebuie ajutați, n-au copii care trebuie crescuți. Ele au toate privilegiile femeii-obiect și toate aspirațiile femeii-subiect. O asemenea contradicție închide o incontestabilă dramă. Din păcate, drama este involuntară din punctul de vedere al autoarelor. Din punctul nostru de vedere — ea este o dramă de tranziție.

Ecaterina OPROIU



În obiectiv —
autorul însuși:
Cineamatorul,
de Krzysztof
Kieslowski,
cu Jerzy Stuhr
în rolul principal

Direcția Nord-Sud



La câteva luni după încheierea unui festival, palmaresul stabilit de juriu nu mai poate stârni discuțiile pe care el, inevitabil dar uneori și evitabil, le provoacă imediat după pronunțare. Însăși diferențierea dintre filmele în concurs și cele vizionate în paralel nu mai e la ordinea zilei, iar ierarhia premiilor devine o simplă evidență, un aide-memoire pe care fiecare îl completează, ameliorându-l după preferințele și judecățile sale.

Cu atât mai mult, la o trecere în revistă a tuturor festivalurilor anului, evenimentul se reconstituie în linii mari sau în detalii persistente, selectiv și mai ales cu o detașare uneori greu de manifestat imediat post-factum.

Primul element care persistă, ca semn distinctiv al Festivalului de la Moscova, la a 11-a sa ediție, este amploarea manifestației ca atare, făcută să coincidă semnificativ de către organizatori cu împlinirea a

60 de ani de la instituirea cinematografiei sovietice. Momentul a fost marcat printr-o concludentă retrospectivă cu filme clasice, printr-o foarte bine organizată expoziție și printr-un simpozion internațional, pentru care am și avut plăcerea să ne aflăm la festival, ca invitați, la simpozion luind cuvântul și președintele Asociației cineaștilor din țara noastră, Ion Popescu Gopo.

Aproximativ o sută de drapele se puteau număra pe fundalul modernei săli de la hotelul «Rossia», în seara zilei de 28 august, când a avut loc ultima dintre ceremonii — drapele țărilor participante, reduse printr-un efect ciudat, datorită numărului, la dimensiunile unor fanioane.

Grație prezenței masive a cinematografilor din Africa, Asia și America Latină, busola imaginărilor a festivalului indica efectiv și foarte vizibil direcția nord-sud. Dar nu e mai puțin adevărat că însăși configurația calitativă a festivalului, definită de punctele sale de maxim interes, ne

propunea aceeași linie de forță, cu concursul unor cinematografii nord și sud europene. Dacă ar fi să cităm câteva filme care s-au detașat din context, evidențiate de altfel și de bogatul palmares, care a cuprins aproape 30 de premii și diplome pentru lung-metraje, în afara premiilor de onoare, a premiilor pentru filmele pentru copii și pentru scurt metraje, am cita, în ordinea cronologică a proiecțiilor, filmul polonez și pe cel italian, filmul finlandez și pe cel bulgar.

Prea mic parcă, prin subiectul său, pentru un festival atât de mare, **Cineamatorul** de Krzysztof Kieslowski ne-a cîștigat spontan și durabil simpatia, bucurându-ne cu atât mai mult cînd l-am văzut distins cu unul dintre cele patru premii de aur ale festivalului. Cum o anunța și titlul, eroul acestui film este un cineclubist, un cineclubist oarecum fără voie, pentru că unicul gînd inițial al blîndului slujbaş Filip Mosz, cînd și-a cumpărat un aparat de filmat de 8 mm. fusese acela de a-și filma fiul, pe care-l aștepta cu multă emoție să se nască. Cariera imprevizibilă, fulgerătoare, a artistului care se ignorase pe sine înainte de a deveni tată, e urmărită nu numai cu o tandră și avertizată ironie, dar și cu intuiția limpede a unui racord major. Pentru că binecuvîntata umilitate în abordarea personajului, a ambianței și avaturilor familiale, a raporturilor și ticurilor sociale se constituie finalmente în analiza unei anume condiții a artistului. Împrumutînd, nu fără un secret rafinat parodic, haina modestă a unui film de cineclub, opera lui Kieslowski întreprinde un dublu demers cultural: ea coboară arta, vocația, «creația» de pe soclul lor ipotetic, înălțînd în schimb, pe nesimțite, un alt soclu, pentru prea puțin fericitul individ-autor.

Ceea ce filmul polonez izbutea pe calea ironiei superioare, pelicula lui Francesco Rosi, **Eboli**, cîștigător al unui alt premiu de aur, realizează printr-un lirism pe cît de dens, pe atît de epurat de patetismele de circumstanță. Achiziționat cu anticipație de distribuitorii noștri, acesta a fost marele film al concursului de la Moscova, el angajînd, în consecință, cele mai vii dispute pro și contra. Cei care au văzut în **Eboli**, cum avea să se exprime autorul, la Conferința de presă, un film de dragoste — dragostea pentru un anume tînut și pentru oamenii lui — au elogiât implicit în această ecranizare a romanului lui Carlo Levi, înclinația cinematografului contemporan către un umanism mai aplicat, către forme de expresie mai fluente, de o mai mare transparență socială și emoțională. Este, în această istorie filmată a unui exil interior în timpul fascismului, demonstrația unui cinematograf apt să capteze viața umană dincolo de formele ei violent-manifeste, dincolo de momentele de acțiune și de dispută, în zona în care omul se confruntă mai acut cu el

însuși. Alții n-au putut însă rezista ritmului lent al unei narațiuni lipsite de dramatism spectacular, acuzând chiar absența unor enunțuri ideologice mai nete. În cunoștință de cauză, prin vizionarea filmului, spectatorii noștri sînt în măsură să se pronunțe ei înșiși.

Reîntorcîndu-ne spre Nord, am remarcat apoi, în ordinea acestei cronologii selective, un film finlandez, **Poetul și muza** de Matti Marttila, dublu recompensat cu o diplomă a Uniunii scriitorilor și cu un premiu al Uniunii artiștilor plastici din țara gazdă. Reafirmare a unei demult consacrate însușiri a cinematografilor nordice, care constă în cultivarea virtuților plastice, acest film ne-a scos odată în plus de pe tărîmul ilustrativismului superficial-terestru. El ne-a propus, dacă nu un story incitant, dacă nu o dezbatere care să ne urmărească prelung, o optică aparte, în sensul tehnic al noțiunii, dar și în cel poetic și filozofic. Pentru că originalitatea plastică nu provine de data aceasta dintr-o picturalitate studiată, nici din vreun decorativism al dezabuzării, după cum nu e efectul unei observări estetizante a sordidului. Finlandezii, ca și suedezii, știu să prindă și să facă să cînte lumina însăși, lumina naturală, incomparabilă, a nordului, dar și pe cea artificială. Chipurile umane și lumea obiectuală, în acest film de epocă dedicat memoriei unui poet, sînt înzestrate, grație acestei lumini benefice, cu o abia verosimilă vocație a fericirii, născută nu din iluzie, ci dintr-o luciditate vizionară asupra destinului speciei.

Dar poate adevărata revelație a acestui festival, prin încărcătura de surpriză pe care a conținut-o, a fost filmul bulgar **Bariera de Hristo** Hristov, laureat cu unul dintre premiile de argint. Și iată că de-abia acum ne dăm seama că există un numitor tematic comun al acestei selecții personale. Dacă eroul filmului polonez era un cineamator, iar al filmelor italian și finlandez un prozator și respectiv un poet, personajul central al producției bulgare este un compozitor. Sîntem însă departe de ceea ce ar putea fi un val de filme despre condiția artistului. Nu datele specifice ale unei profesii îl interesează pe autori. Toate aceste personaje apar ca niște seismografe sensibile la destinul unei anume umanități, ca martori prin vocație la tragi-comedia existențelor comune sau excepționale care-i înconjoară. Această preeminență a eroului-artist este, totodată, reflexul unei nevoi firești de a pune în lumină un aspect fundamental al condiției umane: omul în ipostază de creator, în măsură să-și asume, dacă nu macrocosmosul, cel puțin universul limitat. Este reflexul unei implicări de grad înalt a conștiinței artistice, pe care Francesco Rosi îl trăda la pomenita conferință de presă, spunînd «Carlo Levi sînt eu».



Pămîntul asaltează cerul: 'Apocalipsul', azi de Francis Ford Coppola

Întîlnirea cu destinul altuia: Bariera de Hristo Hristov, cu Vania Tvetkova și Inokenti Smoktunovski



Poate că tocmai filmul bulgar a dus însă cel mai departe aceste sugestii, tot printr-o poveste de dragoste, dragostea dintre un compozitor în plină maturitate și o tânără fată suspectă de o maladie psihică. **Bariera** este de fapt întâlnirea individului cu împlinirea și cu necunoscutul, cu destinul său și cu destinele altora, cu normalul și anormalul din viață, cu psihologia și parapsihologia semenilor, dar mai ales confruntarea continuă cu limitele proprii și, finalmente, cu acea barieră dincolo de care omul nu poate trece.

Un anume record cu această temă a individului-creator realizează și filmul care a reprezentat cinematografia noastră la acest festival: **Clipa** de Gheorghe Vitanidis, ecranizare a romanului omonim al lui Dinu Săraaru. În maniera pe alocuri ilustrativ-discursivă pentru care a optat autorul, filmul nostru desfășoară polemica sa politică tocmai în numele distincției dintre creativitatea comunistă autentică și incompetența sterilă a veleitarilor delatori. Activiști de partid, eroii **Clipei** și-au întreținut cîndva traectoria vieții și se reîntîlnesc cu destinul unei artiste — arhitecta Ruxandra Mărcineanu — iar prin modul cum își asumă politicul, ei probează ceva din fizionomia morală a arhitectului, preocupîndu-se de verticalitatea societății noi, la a cărei edificare se angajează. Mesajul a fost receptat cu multă atenție și considerație de către spectatorii care au participat la proiecție, filmul situîndu-se cu certitudine, prin ansamblul calităților sale, în partea superioară a ierarhiei valorice a concursului. Racordurile filmului nostru cu cele mai bune dintre lucrările vizionate în cadrul festivalului nu s-au limitat însă la tematică. A fost frapantă pentru mulți, de pildă, rima de expresivitate pe care o realizează Gheorghe Cozorici, în rolul principal din **Clipa**, cu registrul în care s-a desfășurat. În filmul lui Francisco Rosi, interpretarea lui Gian Maria Volonté. Rămădusă pînă acolo încît amîndoi au absentat din palmares.

În ceea ce privește filmele vizionate la Moscova în afară de concurs, ele au părut să restabilească axa

tradițională de interese: Est — Vest. **Siberiada** lui Andrei Mihalkov-Koncealovski și **Apocalipsul**, azi al lui Francis Ford Coppola ne conectează la înaltul voltaj al unei viziuni cosmice asupra existenței terestre. Ieșind de la aceste proiectii de multe ore fiecare, sub impresia unui tir continuu de efecte imagistice și sonore, panoramice și stereofonice, ni se pare că cinematograful însuși nu mai e acela care a fost. După cum se știe, chiar din satelit se poate fotografia, dacă nu o țigară, oricum — o pușcă, deci mișcările secrete ale minții și sufletului uman nu sînt nici ele inaccesibile unui film de mare spectacol și de amețitoare anvergură istorică, precum **Siberiada** sau **Apocalipsul**. Totuși ruptura pe care aceste filme o propun față de precedentele opt decenii de cinematograf se concretizează tocmai în această nouă ecuație, în care ele înseriază destinul speciei umane, riscînd să piardă din vedere individualitatea. Ele par să vizeze mai mult omul exponențial, în relație directă, neverosimilă, cu steaua leit-motiv, pe care o vedem, în diferite anotimpuri și decenii printre brazii din filmul lui Koncealovski, contemplînd parcă de pe firmament peripeția umană de jumătate de secol pe un continent numit Siberia. Sau obsesia saltului peste continente, în filmul lui Coppola despre tragedia războiului din Vietnam, cu imaginea unei planete incendiate din alte rațiuni, devastator, esuînd, drept explicație, în zona fabulosului monstruos.

Să fie oare un gest de apărare, conservator, faptul ca am preterat, totuși, un alt film din afara concursului, **Repetiția cu orchestră** de Fellini?

Poate. Este însă reconfortant să ne aflăm iarăși, sub toate aspectele, în ordinea inițială a ideilor acestui articol, atît prin natura artistică a personajelor, cît și prin direcția din care opera ne vine. Filmul lui Fellini, amplu prezentat într-un alt fascicul al almanahului de față, a fost însă nu numai în afară de concurs la Moscova, ci și în afara sarcinilor acestui articol.

Valerian SAVA



Fie că se numără anii trecuți de la prima ediție, fie că se numără edițiile sau se descoperă alte cifre rotunde în calendar, mai toate festivalurile

cinematografice sînt de la un timp jubiliare. Festivalul de la Oberhausen — R.F. Germania a marcat și el în acest an un jubileu: a 25-a ediție. Cu toate acestea, de la prima intrare în incintele de la Stadthalle, cu nimic nu mi s-a părut că seamănă mai mult acest festival, decît cu o universitate populară.

Ca să nu mă lansez în detalii speculative de atmosferă, prefer să evoc succint programul — extrem de laborios și precis în toate indicațiile sale, o adevărată programă analitică pentru studii cine-sociologice: proiectiile cu filme de scurt metraj aflate în concurs, în număr de aproximativ o sută; «discuțiile» cu regizorii filmelor din concurs (nu pur și simplu conferințe de presă); proiectiile cu filmele de foarte scurt-metraj (sub trei minute) pe tema «Fereastra mea» (complement tematic firesc la devisa festivalului «Drumul spre vecin»); o suită de colocvii cu tema «Filmul în lumea a treia»; un ciclu de referate pe tema «Filmul ca mijloc și scop al culturii»; o secțiune dedicată vizionării și discutării filmelor produse de studenții institutului de cinematografie din R.D. Germană; o amplă trecere în revistă a filmelor pentru copii, grupate metodic pentru spectatori pînă la 5 ani, pentru cei pînă la 8 ani și pentru cei pînă la 10 ani; la orele 23, începînd prezentarea unei retrospectivă urmată de discuții a clasiciiilor documentarului, de la «John Grierson și școala sa» pînă la Roman Karmen și colegii săi, fără a fi uitați Flaherty sau Bossak, Ivens și Storck, Chris Marker sau Santiago Alvarez; la acestea adăugîndu-se prezentarea, pe baza unei reciprocități, a tuturor filmelor înscrise în palmaresul festivalului polonez de la Cracovia sau, în aceeași ordine de idei studioasă, vizitarea unei mine (ne aflăm totuși în Ruhr).

Cu o asemenea atmosferă și un asemenea program de studii metodice, nici nu se putea ca palmaresul să fie altfel decît just, iar în partea sa superioară, indiscutabil, decît fiind de un juriu internațional condus de un prestigios critic de film, Hilmar Hoffmann, director el însuși, mult timp, al acestui festival, înaintea actualului animator, de asemenea critic prin formație, Wolfgang Ruf.

De altfel cel mai semnificativ pentru Oberhausen-ul cinematografic, ca pentru orice instituție studioasă, sînt oamenii care i s-au dedicat și i se dedică, pe care i-a promovat sau pe care îi inspiră. Bineînțeles că filmele însele prezentate la acest festival specializat sînt adesea instructive și ar solicita ample comentarii, mai ales dacă difuzarea scurt-metrajelor și-ar găsi, pe plan mondial, o soluție mai fericită, sau pur și simplu o soluție, pentru că ea rămîne deo-



«O clipă într-o jumătate de secol: **Siberiada** de Andrei Mihalkov-Koncealovski

**Fantasticul
în ochii copilăriei:
Toboșarul
de Volker Schlöndorff
cu micul David Bennet
în rolul principal**

Festivalul ca școală

camdată pretutindeni, în seama ocazionalului și improvizatelor.

La Oberhausen se aduc, bineînțeles, înainte de toate, filme-prospecții în cele mai diverse medii, filme-exerciții nu atât în sens profesional sau tehnic, cât social. Vizionându-le, îți defilează prin fața ochilor, fără nici o elipsă, toate problemele la ordinea zilei în lume, de la șomerii și emigranții până la «defavorizații» de ambe sexe, de cu totul altă factură și sorginte. Și nimeni nu se revoltă că 90% din proiecții sînt dedicate acestei «transpirații» a cineastului în căutarea, depistarea și surprinderea mediilor, problemelor și cazurilor celor mai stringente și că puține centime din selecție beneficiază de «inspirația» bine definită estetic a unor cinești — profesioniști sau amatori (iată o discuție care la Oberhausen e cu totul lăsată de o parte!).

Ne vom achita doar de o datorie

protocolară, reamintind titlurile filmelor distinse cu premiul I — ambele iugoslave, prezentate la timpul său în cronica festivalurilor din revista «Cinema»: *Das* de Stole Popov, un excepțional pandant — documentar eseistic al filmului de ficțiune *Am văzut și țigani fericiți* și *Satlemania* de Zdenko Gasparović, în care «drumul spre vecini» din devisa festivalului devine o «fereastră» deschisă, nu trel, ci patrusprezece minute, spre lumea muzicii lui Eric Satie.

Nu putem încheia această succintă evocare fără a evidenția însă rolul pe care festivalul de la Oberhausen l-a avut și-l are în propulsarea noii școli de film vest-germane, care a cîștigat în acest an marele premiu la Cannes, cu *Toboșarul* lui Volker Schlöndorff, după romanul omonim al lui Günther Grass. În cadrul unei extrem de îndatoritoare călătorii de studii oferită după

festival de către organizația guvernamentală federală «Inter Nationes» din Bonn, am putut viziona cu anticipație această operă, o dată cu alte producții recente, printre care *Soarta Mariei Braun* de Rainer Werner Fassbinder. Remarcînd cu cîtă strălucire și naturalețe este descoperit, în aceste filme, fantasticul și fabulosul, sub privirea cea mai realistă aplicată existenței comune a semenilor, mi s-a părut că simt în aceste producții de lung-metraj și de ficțiune lecția socială, metodică, a Oberhausenului, despre care i-am auzit vorbind insistenț pe mulți dintre regizorii «noii școli».

Ca atare, ideea de școală de film, ca școală națională de artă, nu e cu totul străină de ideea de școală propriu-zisă și uneori un festival, chiar de scurt-metraje, poate fi o asemenea școală.

Valerian SAVA

Un festival în haine de lucru



Biografii neromanțate

O viață pe rug

Cinema

Avea 18 ani când a fost aleasă, dintre optsprezece mii de tinere candidate, să fie Ioana d'Arc în filmul **Sfânta Ioana**

pe care-l pregătea Otto Preminger. Șapte ore de machiaj și o probă de filmare care a durat trei ceasuri, au făcut, în anul 1956, din studenta de la Marshalltown, din statul Iowa, starul uneia dintre cele mai mari superproducții de după război. Pentru acest rol, ea și-a tăiat părul și a fost obligată — pentru că Preminger detesta recuzita de mûcava — să poarte o armură care cântărea 15 kilograme, replica autenticelor carapace ce acopereau trupurile cavalerilor secolului al XV-lea. Jean Seberg va obține, pentru interpretarea Ioanei d'Arc, premiul cel mare la festivalul de la Bruxelles, în 1958. După **Sfânta Ioana** joacă în **Bună ziua, tristețe** (ecranizarea romanului Françoisei Sagan), se stabilește în Franța și devine, o dată cu rolul ei din **Cu suflul la gură** de Jean Luc Godard, eroina noului val francez.

Are numai 21 de ani când, pentru prima oară, va face această declarație: «Nu vreau să mă las devorată de cinematograful. Este o meserie în care nu te exprimi decât dacă n-ai nimic a spune».

Cariera Jeannei Seberg a început pe un rug pe care era cît p-aci să ardă de-a binelea, în timpul reluării scenei, pentru o dublă. A fost prima ei zi de vedetă, cea care a rămas notată sub forma unui orar de lucru, mizgălit în grabă pe un carnețel: «6 h.45' — D-ra Seberg e convocată prin telefon. 8 h.10' — sosește la studiouri. 8 h.15' — machiaj, costum. Durata: 45 minute. 9 h.00' — pe platou, Richard Widmark îi pune prieteneste mina pe umăr: «Nu fi îngrijorată». Răspuns: «Mi s-a înodat stomacul.» 9 h.00' — 13 h. 00': așteptare pe o strapontină. 13 h.00': prînzul. 14 h.00': se plimbă de colo pînă colo. 14 h.45': Preminger: «Începem». Mașiniștii cer puțin timp pentru a pune luminile. 15 h.00': Preminger: «Turnăm». Atunci studenta din Marshalltown se îndreaptă cu pași mari spre sala tronului. Margot Grahame, care juca rolul

unei ducese, nu-și poate stăpîni rîsul: «Dumnezeule, ți-au tăiat părul mult prea scurt!». Jean Seberg: «Prea scurt? Dar sînt în război. Credeți că poți să te duci cu coc pe cîmpul de luptă?». Este prima sa replică, o frază personală, pe care nu o găsise în scenariu...

Primele decepții nu întîrzie să apară. Filmul despre Ioana d'Arc are un imens succes comercial. Dar între reușită și consacrare este o prăpastie. Critica americană rămîne de ghiată în fața rugului de la Rouen, ridicat de Preminger. Un spanac. Superb, e-adevărat, dar tot spanac. Jean Seberg pleacă la Paris. **Trebuie să facă un al doilea film.** Preminger are un subiect în buzunar: **Bună ziua, tristețe.** Iată ceva solid, un best-seller mondial, o literatură care a cucerit publicul peste noapte. Jean Seberg face filmul, dar critica americană este și mai reticentă ca la început. Actrița se prăbușește. Urmează Godard și **Cu suflul la gură**, după care filmele se succed, nu mai proaste decît altele. Noul val îmbătrînește. Articolele care apar sînt amabile, dar un film mare nu s-a făcut niciodată din complimente, oricît de binevoitoare. Carierei lui Jean Seberg îi lipsește o dimensiune, pe care ea o caută, o caută... În fond, încă nu e grav: are doar 25 de ani. Se căsătorește cu romancierul și diplomatul Romain Gary, care o ajută din toate puterile, cu tot talentul lui, să ajungă un mare nume pe ecran, nu numai o actriță fermecătoare. O ajută să trăiască.

Jean Seberg
despre actrița
Jean Seberg:
«Nu vreau să mă las
devorată
de cinema.
Este o meserie
în care
nu te exprimi
decît dacă
n-ai nimic de spus».



Căsnicia lor durează 6 ani. Până la urmă, tot cinematograful o va destrăma. În 1968, Romain Gary declara: «Am fost de douăsprezece ori, în trei luni, în America, ca să-mi văd nevasta. Simt că nu mai pot continua acest fel de viață. Nu mai rezist». Tot în 1968, Jean Seberg îl adăpostește în casa ei pe un văr al lui Malcolm X, împreună cu cei opt copii ai săi. Doi ani mai târziu, urmează răsbunarea. Un ziar american va scrie, dându-i actriței lovitura de grație: «Conform unor surse semi-oficiale, o vedetă americană celebră, fosta doamnă G., așteaptă un copil al cărui tată este o Panteră Neagră».

Să ne întoarcem cu ani în urmă, pe vremea când Jean Seberg era încă o fetiță, ca să aflăm explicația atitudinii ei anti-rasiste de mai târziu: «Nu aveam nici 14 ani când am auzit în clasă o poveste despre războiul de Secesiune și despre sclavie. M-am înscris imediat în Asociația națională pentru emanciparea negrilor. Tata m-a avertizat: «Bagă de seamă, ai să treci drept o comunistă!» I-am răspuns: «Ei și? Cu atât mai rău!».

Și iată cum a apărut-o Romain Gary pe fosta lui soție: «Trebuia neapărat să se explice oroarea ei de rasism prin argumente sexuale. Trebuia neapărat să se dovedească că o femeie albă, care mai crede în visul american de dreptate și de fraternitate, nu poate să se intereseze de soarta negrilor, decât pentru că aceștia au devenit — după părerea rașiștilor celor mai înverșunați — simbolurile foarte atrăgătoare ale fructului oprit.»

De data asta, se naște adevărata Jean Seberg. Așa cum, de obicei, se întâmplă la nașteri: în singe și durere. În locul actriței talentate — cum se spune despre cei al căror talent nu e în slujba niciunei cauze — apare femeia adevărată. A izbucnit să atingă categoria cea mai înaltă, aceea a oamenilor care sînt ponegriți. «Trăim o vreme a strangulatorilor» își va continua pledoaria Romain Gary. Jean Seberg are o criză, e gata să-și piardă copilul, dar e pe punctul de a-și reveni, când atacul presei americane devine mai violent: «Jean Seberg așteaptă un copil al cărui tată este un activist negru». De data asta, lovitura e fatală: câteva ore mai târziu, actrița e transportată de urgență la spitalul din Geneva, unde va da naștere la... «1 700 de grame de carne albă», într-o luptă cumplită cu moartea. Dimineața la ora 6, asasinii se pot mindri că au ucis un prunc. Minia lui Romain Gary n-a mai cunoscut stavile, dar în urma procesului care a avut loc, opera scriitorului a fost interzisă



Pe vremea
cînd era căsătorită
cu scriitorul
și diplomatul Romain Gary

în Statele Unite. Și Jean Seberg?

Actriței Jean Seberg nu i se mai oferă decît roluri stupide în filme proaste. «O să mă apuc de altceva» va declara ea. Și se apucă să scrie. Amintiri. Un eseu despre schizofrenie. Poeme. Și o scrisoare, publicată în 1978, în ziarul «Libération», în care se adresează, printre altele, poliștilor: «Știu că faceți o meserie alienantă. Dar faceți-o ca niște oameni demni. Nu loviți în prietenii mei disperati. Nu frîngeți degetele unui pianist, chiar dacă e ratat. Voi știți mai bine ca mine cine protejează pe cine și de ce, și încotro se duc banii. Și o ultimă rugămintă, dar importantă: fiți amabili cu arabii și cu negrii din Franța. Tratați-i omeneste pe portughezi și pe spanioli. Vă implor, faceți acest lucru și atunci vă veți bucura și voi de mai multă stimă...»

La 18 august 1979, Jean Seberg se aruncă sub roțile metroului parizian. Este salvată în ultima clipă și pretinde că a avut o amețelă. «Jean Seberg a fost distrusă de F.B.I.» vine comentariul lui Romain Gary, la conferința de presă pe care a ținut-o la Paris. Este neobișnuit ca un diplomat, fie că e în funcție, fie că e la pensie, să vorbească cu ușurătate. Și este încă mai neobișnuit, atunci cînd e vorba de un mare romancier, care a știut întotdeauna să dovedească cu fapte că e conștient de greutatea vorbelor pe care le spune. El a arătat fotocopile documentelor pe care

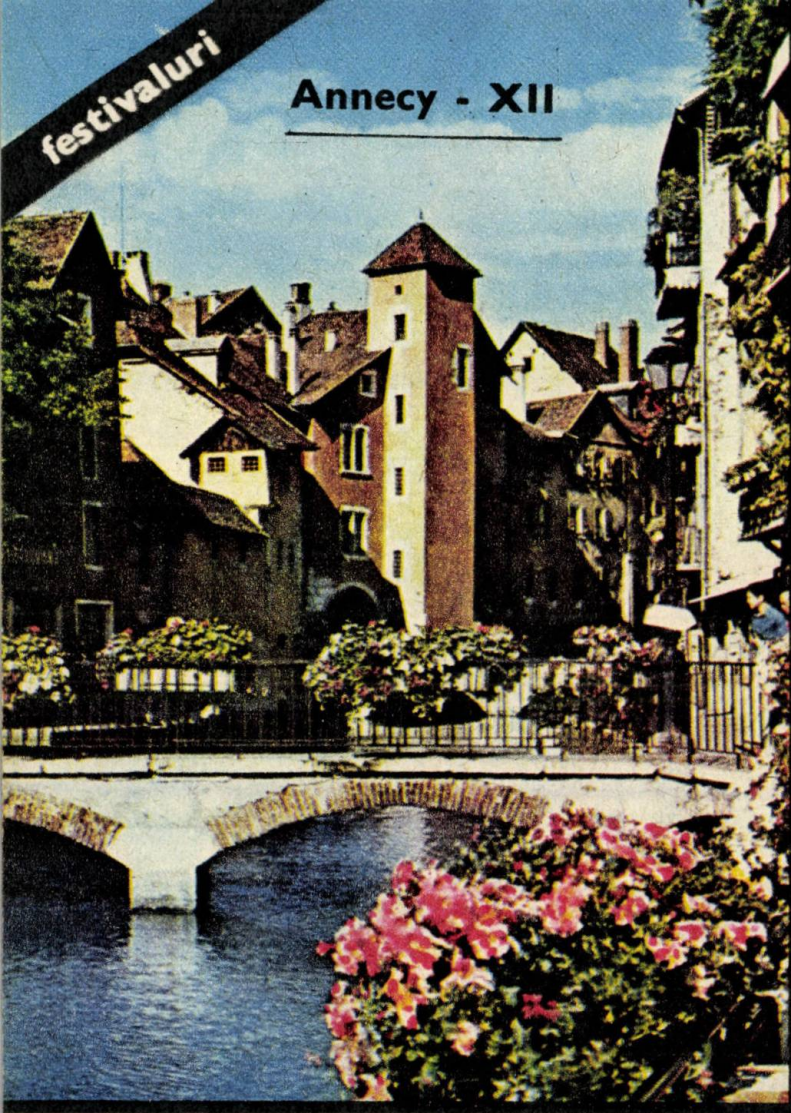
se poate citi: «Jean Seberg a susținut financiar Panterele Negre și trebuie neutralizată. Faptul că a rămas însărcinată cu unul dintre membrii acestei organizații, în timp ce e încă măritată cu Gary, ne oferă cea mai bună ocazie de a o discredită». Și urmează planul detaliat al campaniei de presă care a urmat. Biata Jean Seberg a vrut să-și îngroape copilul într-un sicriu deschis: ca să se vadă că este alb! Nu, nu dezmățul a făcut-o pe Jean Seberg să apere cauza negrilor...

Ar fi naiv să se spună că loana d'Arc a murit a doua oară. Exagerat și demențial. Dar, din păcate, nu o dată istoria libertății și a vieții a fost scrisă de nebuni. «Prietenii, sculptați un monument de piatră și de apă, unde apa să plîngă la nesfîrșit și să repete...» — este poemul pe care Machado l-a scris pentru Garcia Lorca — ...«să repete că, în Granada, s-a petrecut o crimă».

La Paris, în august 1979, s-a «petrecut» o sinucidere. Cu somnifere. Jean Seberg s-a sinucis, nu încape nici o îndoială, de vreme ce a lăsat o scrisoare către fiul ei și al lui Romain Gary, Diego: «Dragul meu, iartă-mă, nu mai puteam să trăiesc. Te iubesc, fii tare». Totul e limpede, nu mai trebuie căutate alte explicații. O femeie disperată, o femeie de 40 de ani, după o viață trăită în disperare, s-a sinucis. Și totuși, această sinucidere este, de fapt, o crimă...

festivaluri

Annecy - XII



Pentru călătorii obișnuiți, Annecy este un fermecător orașel turistic așezat pe malul unui lac de munte care se întinde pe o

lungime de vreo douăzeci de kilometri și patru-cinci kilometri lățime. Ghidul turistic îl laudă însușirile în vorbe care ar părea celor care nu l-au văzut puțin exagerat: «O apă curată și limpede, apa pură a Alpiilor. Apa vie a cascadei și cea a izvoarelor subterane adapă lacul și scaldă fiecare sat, fiecare plajă. Acest rezervor de apă pură este menținut la o temperatură plăcută de un soare atent și binevoitor. Lacul de la Annecy reprezintă echilibrul regăsit al naturii. Somnul s-a reîntors. Bibanul, știuca, păstrăvul populează din abundență apele sale. În jurul lacului, castele, case vechi, colorate, sate care și-au păstrat spiritualitatea, sate credincioase tradițiilor lor și care freacă de o viață caldă și simplă. Tabloul oferă o sută de fețe diferite, totul propune aspecte variate, originale, niciodată aceleași. Peste tot drumuri liniștite întrețes neobosite o rețea de amintiri plăcute. Aici pădurile sînt familiare, aerul ușor, culmile accesibile, apropiate, tonifiante. Totul este verde. Natura se arată primitoare și protectoare...» Iar despre orașul propriu-zis, același ghid continuă: «Toată această natură verde pătrunde adînc în oraș ca și apa limpede a lacului care-l străbate prin numeroase canale... În parcuri, de-a lungul canalelor, la castelul care domină orașul, peste tot serbări și expoziții se succed și se suprapun multiplicînd farmecul orașului. Vechile cartiere au păstrat nealterat farmecul discret al trecutului...»

Nu departe de Mont Blanc

Am pornit într-o dimineață, du-

Animația — artă a experimentului

**Annecy este nu numai
un frumos oraș turistic
și un mare festival internațional,
ci și o fărîmă din prietenia
româno-franceză**

minică însoțită — eveniment destul de rar în acest anotimp ploios — din noul hotel «Ibis», construit pe malul stîng al canalului Thiou, și am străbătut piața foarte animată în care locuitorii satelor din jur, ca și negustorii localnici, își etalau produsele proaspete: legume, zarzavaturi și fructe, carne, pește, trigăru, stridii, creveți, melci, caracatițe, pepeni verzi, portocale, banane, lămii, mere, căpșuni, nuci de cocos, ananas, lapte proaspăt și brînze.

turi, chiar și pline țărănească coaptă în cuptor cu lemne, toate amestecate cu mărfuri de bazar: pantofi, genți, rochii, haine, cămăși, ciorapi, blugi, ceasuri cu cuarț, transistoare și casete cu muzică africană, fel de fel de mărunțișuri și de suveniruri, cărți, multe cărți cu preț redus, mult mai scumpe decât cărțile noastre cu preț întreg. Toate aceste tarabe se ramificau pe străduțele înguste cu bolți și arcade din jurul pieței.

Am trecut apoi prin poarta Sainte-Claire, situată în apropierea mănăstirii Clarisселor, clădire care se află și astăzi aproape intactă și am început să urc piețuș o străduță strimată și abruptă pe panta dealului pe care se află castelul. După cinci minute de urcuș, eram în piața din fața vechiului turn de intrare, cea mai veche porțiune a castelului, datînd din secolul al XII-lea. Castelul a fost reședința ducilor de Genevois-Nemours, apoi a ducilor de Savoie. Astăzi este centrul cultural al orașului, găzduind un muzeu permanent, numeroase expoziții ocazionale, precum și saloane pentru recepții.

De la Castel am urcat spre un mic platou, unde se află o construcție impozantă prin dimensiunile sale, mănăstirea «La Visitation» și de unde se poate admira întreaga panoramă a orașului, a lacului, a munților Veyrier și Parmelan, în spatele cărora se ascunde, la o depărtare de vreo cincizeci de kilometri, masivul Mont Blanc.

Coborînd și traversînd strada Sainte-Claire, am ajuns la una dintre cele mai ciudate și mai celebre construcții din Franța, Le Palais de l'Isle, o fortăreață de mici dimensiuni, clădită pe o insulă în mijlocul canalului Thiou, o clădire masivă, pe o bază triunghiulară, care pare o galea ancorată în apele limpezi și vijelioase ale canalului. Parcă te aștepti ca, dintr-un moment în altul, să ridice ancora și să pornească la drum. A fost pe rînd: prima reședință a castelanilor de Annecy, începînd din secolul al XII-lea, apoi sediul administrativ al orașului, sediul judecătorei, casa tezaurului, închisoare. La ora cînd l-am vizitat, găzduia o amplă expoziție retrospectivă Jiri Trnka. Ambianța vechiului castel, sălile austere constituiau o ambianță foarte potrivită pentru punerea în valoare a operei marelui cineast ceh dispărut acum zece ani.

După atmosfera încărcată de emoție a expoziției, o plimbare pe cheul plin de flori colorate al canalului Thiou se impune de la sine. Străbătînd străzile vechi, cu vitrine și reclame noi, am ajuns în fine la Casino pe malul lacului, cu ape incredibil de albastre și limpezi, care leagănă pe undele lor celebre lebede albe sau negre și reflectă culmile semete ale munților din jur.

Acesta este Annecy pentru călătorii obișnuiți, care-l vizitează ca simpli turiști sau purtați de cînsție ce interese grabnice și impor-

tante. Dar Annecy înseamnă și altceva, deosebit de important pentru o categorie aparte de «microbiști» (deși nu este vorba de fotbal), care din doi în doi ani, în anii fără soț, invadează orașul liniștit cu o freneză rară, accelerînd viața orașului și făcînd-o să pulseze într-un ritm trepidant timp de câteva zile, în zilele lungi cu nopți scurte ale lunii iunie și pe care le scurtează și mai mult prin gălăgia lor exuberantă, susținută uneori pînă în zori.

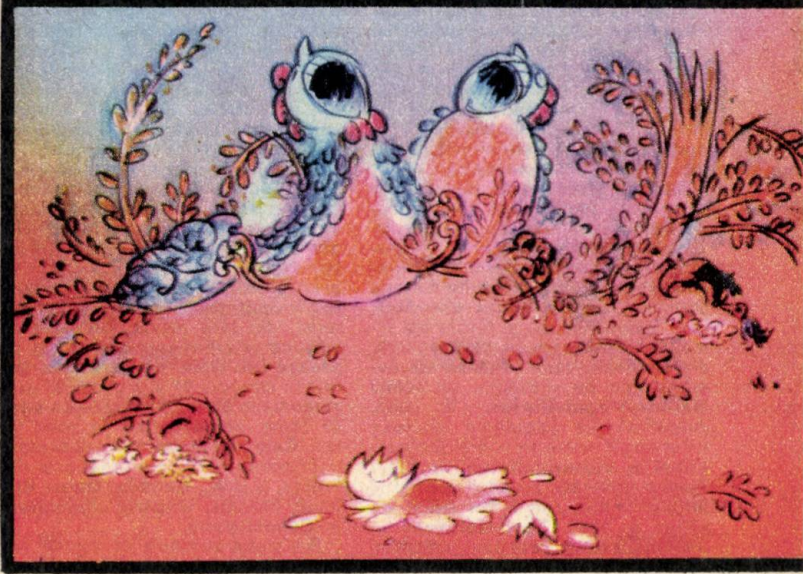
Nu mai este Annecy — orașul, ci

Annecy — Festivalul. Casino-ul la care mă opriseam cu cîteva rînduri mai înainte este tocmai sediul Festivalului, centrul atenției și punctul de atracție al autorilor de filme de animație din lumea întreagă. Pentru cîteva zile, realizatori, animatori, scenografi, producători, distribuitori, critici, ziariști, foarte mulți studenți, tehnicieni și desenatori, conturiști și coloriști, operatori de imagine și sunet, monteurii din toată lumea fac din Annecy un adevărat Babilon,

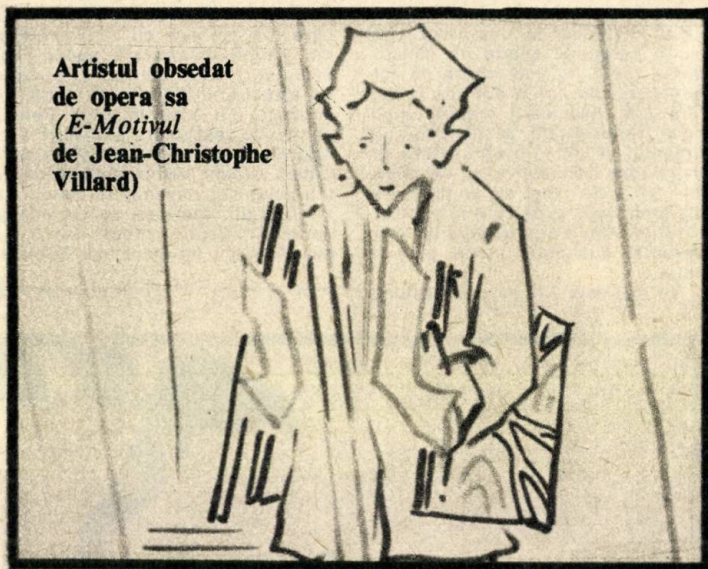


Un imn închinat copilului
Pas cu pas de Faith Hubley

A la Gopo, despre puterea de a crea, dar și de a distruge (Tot-nimic de Frederick Back)



**Artistul obsedat
de opera sa
(E-Motivul
de Jean-Christophe
Villard)**



În care se suprapun și se amestecă toate limbile pământului, se discută cu aprindere și pasiune despre filme și despre tehnica lor, despre idei și zone de investigare artistică, despre destinul animației și capacitatea filmelor de a capta și reține atenția și interesul spectatorilor.

Istorie și statistică

«Zilele Internaționale ale filmului de animație» de la Annecy au ajuns în acest an la a 12-a ediție. Prima ediție a avut loc în 1960, când un grup de animatori din cadrul Festivalului de la Cannes au propus municipalității din Annecy să se transfere întrecerea de specialitate a filmelor de animație din târgul vedetelor de pe Coasta de Azur în capitala departamentului Haute-Savoie. Acea primă ediție a beneficiat de un juriu de prestigiu prezidat de John Hubley. De atunci Festivalul și-a consolidat cu fiecare ediție prestigiul și renumele său internațional, fiind un forum de lansare și recunoaștere a unui mare număr de celebrități din lumea animației.

Încă din 1960 își ia zborul spre notorietate realizatorul ceh Bretislav Pojar, cu filmul său **Leul și armonica**, distins cu marele premiu al Festivalului. În 1962, marele premiu este acordat englezului George Dunning, pentru **Omul zburător**, care a deschis noi și fertile căi filmului de animație. În 1963, alt ceh, Jiri Bredecka face o adevărată demonstrație de măiestrie cu filmul **Gallina-Vogel-Birdae**. În 1965, Jean-François Laguionie își vede încununată prima sa operă, **Domnișoara și violoncelistul**, iar Peter Foldes primește premiul special al juriului pentru filmul **Un băiat de viitor**. În 1967, Teru Murakami — Japonia, este laureat pentru **Sutul**.

După o scurtă întrerupere, Festi-

valul se reia în 1971. Realizatorul iugoslav Boris Sajtina obține marele premiu ex-aequo pentru **Tinăra mireasă**, readucând la ordinea zilei filmul satiric. În 1973, **Frank Film** al americanului Frank Mouris, încununat aici cu marele premiu, va primi după câteva luni premiul «Oscar» pentru cel mai bun film de animație. În 1975, regizorul francez de origine poloneză Piotr Kamlen se află în fruntea palmaresului cu **Pasul**. În 1977, canadianul Co Hoedeman își adjucează distincția supremă pentru **Castelul de nisip**. Este de asemenea anul în care filmele canadiene aduse la Annecy primesc premiul pentru cea mai bună selecție. Al doilea premiat cu marele premiu este Paul Driessen (Olanda) pentru filmul său **David**.

Acestea sînt doar cîteva dintre personalitățile consacrate de Annecy. În realitate, s-au remarcat mulți alți realizatori de primă mărime, distinși cu premii mai puțin importante sau nepremiați, fiindcă a fi acceptat cu un film la Annecy echivalează cu un premiu la un festival de mai mică anvergură.

Pentru a ne da seama de amploarea și ecoul internațional pe care l-a avut ediția din acest an a festivalului, aș fi tentat să fac puțină statistică, în ton cu actualul limbaj informațional. Au participat aproape 800 de delegați, dintre care 455 invitați din 35 de țări și 340 delegați din țara gazdă. Un juriu de selecție internațional a vizionat aproape 500 filme, dintre care a admis în concurs 67 și a acceptat prezentarea în afara concursului a altor 55 filme, reprezentînd în total 25 țări. Cele mai multe filme acceptate în concursul acesta au fost cele din Franța, S.U.A., Canada, Marea Britanie, Polonia, Ungaria, Jugoslavia și Cehoslovacia.

S-a putut semna un număr important de debuturi din Franța (6

debuturi), Canada (2), Cehoslovacia (1), Cipru (1), Australia (1) Belgia (1), S.U.A. (1), Grecia (1) și Anglia (1). În afara tinerilor debutanți, au fost prezenți în Festival numeroși tineri realizatori la al doilea sau al treilea film, ceea ce a imprimat Festivalului o anumită tentă de tinerețe și prosepție. Datorită preselecției severe, nu mai sînt acceptate în festival filme improvizate, incoerente sau cu animație facilă; nu mai sînt admise filmele cu o rezolvare plastică demodată, deja văzută. Este adevărat că în acest an nu s-au evidențiat metode și tehnici cu totul noi, nemaivăzute. Dar au apărut înnoiri, perfecționări ale tehnicilor și metodelor cunoscute, clasice, obținîndu-se unele rezultate remarcabile.

Festivalul ca agendă de lucru

A produs o puternică impresie filmul **Dincolo de viață** al canadianului Ishu Patel care, modelînd cu virtuozitate plastilina colorată pe un suport translucid, a stîrnit numeroase aprecieri entuziaste la conferințele de presă și aprinde comentarii printre specialiști, care n-au putut stabili de la bun început în ce tehnică era realizat filmul. **Epoca scaunului** al altui canadian, Jean Bédard, aduce soluții noi în tehnica desenului animat, însușind decoruri arhitecturale complexe care amintesc pictura lui Chirico, case uriașe care se nasc și mor fără zgomot într-o lume ciudată, în care timpul se scurge cu o viteză fantastică. Un alt canadian, John Weldon, dezvoltă virtuțile desenului animat muzical, ilustrînd un cîntec popular, **Plutașul**, în care personajele, riul, pomii, cerul dansează într-un ritm frenetic, perfect sincronizat. **D-I Pascal** al regizoarei engleze Alison de Vere demonstrează noi posibilități de expresie ale desenului animat clasic. O remarcă aparte pentru un desen animat japonez, **Pica Don** de Renzo Kinoshita, realizat cu un realism extrem al imaginii și care evocă halucinant momentul bombardamentului atomic de la Hiroshima. Au apărut apoi unele filme care întrebuintează cu multă măiestrie tehnica deosebit de dificilă a desenului-gravură, ca în **Solnita** al realizatorului maghiar Istvan Orosz sau în **Ediția națională** al canadianului Yossi Abolafia. O combinație a desenului în tus, cu prelucrarea fotografică de tipul solarizării, ne propune filmul **Reflexe** al realizatorului polonez Jerzy Kucia, copiosilor prin tratarea plastică în alb-negru, dar și prin simplitatea și dramatismul subiectului: asistăm la eforturile unui gîndac, de a ieși din crisalidă, în timp ce un alt gîndac mai mare, așteaptă răbdător să-l înghită.

Seria experimentelor este completată de combinația între desen și actori, realizată în chip original în filmul belgianului Raoul Servais, **Harpia**. Într-o atmosferă fantastică este introdus mitul antic al femeii-

vultur care își devorează candidul salvator.

În ediția acestui an au apărut un număr însemnat de filme tridimensionale — o adevărată ofensivă a acestei tehnici, până acum destul de rar reprezentată. Nu e o simplă coincidență faptul că, în paralel cu Festivalul, a fost prezentată o amplă retrospectivă Jiri Trnka, practic întreaga sa operă, cu prilejul comemorării a 10 ani de la moarte. Astfel francezul Olivier Gillon prezintă în debut un film de păpuși după basmul clasic **Barbă albastră**, impresionant prin tratarea realistă a decorului și costumelor, prin tipajele interesante stilizate, precum și prin delicatețea și finețea mișcării. **Vulcanul** realizatorului ceh Jan Seko ne uimește prin dezinvoltura cu care animă pietrele aruncate din craterul unui vulcan, transformându-le în ființe omeneste, animale, plante, obiecte sau construcții arhitecturale. **Turnul lui Dalibor** oferă altui ceh, Ivan Renc, ocazia de a înfățișa o legendă istorică, în spiritul celei mai bune tradiții a lui Trnka. Realizatoarea sovietică Irina Garanina

cu **pas**, semnat de americana Faith Hubley, în maniera desenelor realizate de copil.

În ceea ce privește tematica filmelor acceptate în Festival, atât în concurs cît și în afara concursului, nu s-ar putea spune că abundă, ca în alte dați, temele cu caracter global, despre soarta umanității, nici cele acut sociale, cum sînt subdezvoltarea sau conflictele armate. Totuși, prin excepție, s-au impus atenției. filmul francez **Flagrant delict** al lui Jean-Pierre Jacquet, care transformă statuia libertății de la New-York într-un inger exterminator, **Harlem nocturn** de Pierre Barillet (Franța), dezvăluind condițiile de viață ale populației de culoare din S.U.A., **Trompetele carității** — film iugoslavo-elvețian de Zlatko Pavlinic, despre «ajutorul» acordat de țările dezvoltate țărilor subdezvoltate și altele. În schimb, abundă temele psihologice, introspective, o-nirice, erotice, subiectele morbide sau pur și simplu distractive, dacă lăsăm la o parte basmele, filmele poetice (nu prea gustate de public), fanteziile tehnico-stiințifice sau de-

Reflexe de Keruy Kucia — Polonia

Un mesaj din muzeul dumneavoastră de Lynn Smith — Canada

Epoca scaunului de Jean Thomas Bédard — Canada

Premiul pentru copii și tineret:
Pas cu pas de Faith Hubley — S.U.A.

Premiul pentru prima operă:
Barbă albastră de Olivier Gillon — Franța

Premiul pentru cea mai bună selecție națională:

Grupajul de filme franceze

Premiul Criticii:

«L'Emotif» (Motivul, Emotivul) de Jean Christophe Villard — Franța

Competiția s-a încheiat. Premiile au fost acordate, într-un cadru festiv în saloanele Castelului, de către ilustrul președinte al juriului, Padmashri Jehagir Bhowanagary, în prezența membrilor juriului: Gianalberto Bendazzi (Italia), Jiri Bredka (Cehoslovacia), Kihachiro Kawamoto (Japonia), Caroline Leaf (S.U.A.) și Pierre Watrin (Franța), a lui Charles Bosson, președintele Biroului Executiv al Festivalului, a lui Raymond Maillet, directorul general al Festivalului și a altor persoane oficiale. Sutele de participanți francezi și străini și-au luat rămas bun și-au notat ultimele adrese și-au schimbat ultimele impresii.

În ziua următoare, orașul Annecy și-a recăpătat liniștea și calmul obișnuit. Atmosfera zgometoasă și exuberanța festivalului au dispărut fără urmă, odată cu ultimii participanți grăbiți să prindă autobuzul, trenul... A mai rămas pentru cîteva ore directorul Raymond Maillet, ca să încheie socoteliile și să facă altele pentru ediția următoare.

Și totuși, a mai rămas ceva la Annecy. Există aici un studio de animație «AAA» (Atelierul de Animație Annecy), care ființează din anul 1972. Trebuie menționat că artiștii care constituie nucleul principal al acestui atelier — Pierre Davidovici, Régis Crolard, Isabelle Moulin, Bernard Palacios, Nicole Dufour și alții — au urmat în anul 1971 un stagiu de lucru la studioul «Animafilm» din București, unde au deprins elementele de bază ale animației, sub îndrumarea unor profesioniști români ca Virgil Mocanu, Olimp Vărășteanu, Laurențiu Șirbu, Victor Antonescu, George Sibianu, Bob Călinescu și alții. Roadele acestei colaborări româno-franceze le-am văzut pe viu, vizionînd un grupaj de filme locale, pe 16 mm, filme realizate cu talent și imaginație, la un nivel profesional ridicat, folosind tehnici și materiale diverse, cu subiecte captivante. A urmat o discuție, cum se spune, reciproc avantajoasă.

Astfel, Annecy nu este numai un frumos oraș turistic, nu este numai un mare festival internațional de animație, ci și o fărîmă din prietenia și colaborarea româno-franceză.

George SIBIANU

**Un film
pentru copii,
despre problemele
oamenilor mari
(Violenții
de Anri Kulev)**



realizează, cu un sensibil simț poetic, o tulburătoare legendă de dragoste, **Sărmana Liza**, cu o suită de personaje-păpuși, armonios încadrate în atmosfera unui trg rusesc din veacul trecut. Aș mai putea adăuga coproducția ceho-germană **Rubezahl și femeile cu barbă**, de Sdenek Vins, în care se remarcă tipologia foarte reușită a personajelor și comicul savuros al întâmplărilor, **Rip van Winkle** al americanului Will Vinton, **Jimmy the C.** al altui american Jimmy Picker, **Metamorfoza** sovieticului Roman Kocianov și altele. În pictura animată s-a evidențiat polonezul Piotr Szpakowicz, cu un film pictat sub aparat, **Escapada unui cîine**, în tușe largi, libere, cu atât mai greu de controlat și de stăpînit în animație.

În sfîrșit, trebuie citat filmul **Pas**

monstrațiile de animație pură.

Filmul **Principiul lanului** al colegului nostru Adrian Petringenaru a fost bine primit de publicul exigent și nonconformist al Festivalului. Deasemenea, în presa franceză au apărut articole în care filmul nostru s-a bucurat de aprecieri elogioase. Au fost exprimate rezerve în ceea ce privește caracterul oarecum abstract al temei și dificultatea de vizualizare a unui astfel de subiect.

Palmaresul festivalului

— iunie 1979

Marele premiu ex-aequo:

D-I Pascal de Alison de Vere — Anglia

Dincolo de viață de Ishu Patel — Canada

Premiul special al juriului:

A 8-a artă

Certitudini la „Opera prima“



Vorbind despre debutanți, obișnuim să folosim sintagme de genul «stingăcii inerte» sau «lipsă de experiență», dar nu uităm niciodată să căutăm cu ochi scrutător noul adus de proaspăt sosiții pe tărîmul artei a șaptea sau a opta. În afara eșecurilor evidente, alegem în asemenea situații poziția unui optimism moderat, justificat de așteptarea creației următoare. Încercînd să nu cad în capcana acestor convenționale atitudini, vreau să semnalizez debuturile de bun augur de la studioul «Animafilm». **Zoltan Szilagyi, Nicolae Alexi, Ștefan Anastasiu și Ion Manea** sînt numele unor tineri graficieni care de la terminarea facultății s-au dedicat filmului de animație și care, întrînd aproape simultan în rîndurile creatorilor genului, promit să se constituie într-un nou val. Fără a încerca să schițăm imaginea unui hiatus urlaș între cinematograful practicat de ei și al «celorlalți», vreau să evidențiez valoarea deosebită a noilor apariții, caracterizate prin personalitate stilistică, seriozitate tematică și cert profesionalism.

Un film aparte

Filmul de excepție al acestei «noi serii» este **Nodul gordian** realizat de Zoltan Szilagyi. Metaforă filozofică a accesului la cunoaștere, dar și a destinului celebrității, pelicula își construiește demonstrația cu rigoare, dar și cu vocația suspensului. Linia desenului este contorsionată, iar metamorfoza ei neliniștitoare. Personajul care încearcă pe o scenă să desfășoare simbolic nodul, aclamat atunci cînd îl taie rapid cu o sabie și huiduit cînd se căznește

**O veste
care s-a lăsat
așteptată:
un nou val
în filmul nostru
de animație!**

nădușit să-l deznoade, este studiat în reacțiile lui cele mai intime. Areele animația urmărește atît de atent detaliile microfizionomice, investindu-le cu valori psihologice. Stilul lui Szilagyi se caracterizează prin intuiție a specificului cinematografic, prin preocuparea pentru dinamismul fiecărui cadru, dar și pentru tensionarea imaginii cu ajutorul elementului sonor. Surprinzător este felul în care el adaptează acestui gen mișcările tradiționale ale aparatului, concepînd liniile desenului după principiul travellingului și panoramicii, folosind parcă transfocatorul și filmarea din mină. Bogată în sensuri, metafora lui nu este confuză, demonstrația își găsește o expresie limpede. Stăpînirea deplină a mijloacelor genului dă senzația unei personalități artistice mature.

Tradiție și inovație

Aminteam la început că tinerii debutanți nu-și propun s-o rupă cu tradiția animației noastre, ci, dim-

potrivă, reușesc să dezvolte laudabil unele din însușirile ei specifice. Calitatea desenului și vocația umoristică sînt două dintre trăsăturile ce o caracterizează și care apar și în aceste filme. În **Zmeul**, Nicolae Alexi își întemeiază dramaturgia pe transformările contururilor grafice. Trecerea desenului din nuanțe «sepiu» într-un registru de intensitate cromatică este un efect însoțit de schimbarea caracterului liniilor. Vi-zuinea adultă asupra lumii și cea infantilă sînt sugerate într-o dure-roasă confruntare. Metamorfoza semnifică, de fapt, atitudinea nostalgică a vîrstei mature, conștientă de îndepărtarea de vremea inocenței. Lumea copilăriei, în care totul se poate, este sugerată de zborul zmeului peste peisaje colorate ce-și modifică grațios înfățișarea și intensitatea luminii. Desenul acestui film aparține unui artist cu un univers plastic aparte.

Preocupat tot de lumea copilăriei, filmul **Căsuța bunicilor** de Ion Manea pledează pentru necesitatea conservării valorilor spirituale tradiționale în epoca tehnocratică. În decorul clădirilor din beton și sticlă, casa bătrînească apare ca un simbol al candorii, spațiu mirific populat de personajele fantastice ale poveștilor. Perindarea imaginilor de basm se petrece într-o metamorfoză de culori și contururi ce simbolizează comunicarea regnurilor și o accepțiune poetică a noțiunii de timp. Alegînd un registru cromatic și muzical al sensibilității, regizorul nu «liricizează», construiește economic și cu simțul măsurii.

Abordînd registrul umoristic, Ștefan Anastasiu dezvoltă în **Trei pastile greu de înghițit** cîteva teme satirice. Critica sa de moravuri vizează cîteva cusururi ale contemporanilor, caricatura fiind dedicată omului «nevricos», birocratului, indolentului sau infatuatului. Autorul încearcă să-și anime subiectele printr-o desfășurare rapidă de gaguri, prin vizualizarea extremă a observației morale. Remarcabil mi s-a părut efortul lui de a traduce în imagini sintagme ale atît de metaforicului nostru grai, efectul umoristic aparînd insolit. Linia caricaturii este esențializată și nervoasă, expresia grafică frizează în filmul său fantasticul și grotescul. Dezvoltarea autorului pe această linie mi s-ar părea salutară acum, cînd preocuparea umoristică a animației noastre a slăbit în favoarea celei lirice.

Depart de stingăcie, semnatarii acestor patru «opera prima» și-au dovedit nu numai vocația, dar și profesionalitatea. Elaborîndu-și cu atenție efectele, lucrînd cu migală detaliile, ei lasă să se ghicească serioasa abordare a genului și dorința de afirmare. Debutul lor simultan este un moment de efervescentă, prilejul instalării unei profitabile atmosfere de competiție. Cu riscul exprimării în clișee gazetărești, declar că aștept cu nerăbdare filmele lor următoare.

Dana DUMA

**Simbolul
candorii
Căsuța
bunicilor
de Ion Manea**



Cracovia XIX

**Cinematografic,
festival
nu înseamnă
festivitate,
ci dimpotrivă:
un prilej
de a întocmi
agenda
problemelor
grave
ale omenirii**



*Alter-ego
de Mihai Bădică
transformă
tema lui Narcis
într-o parabolă
a condiției artistului*

Vocațiile scurt-metrajului



Fără vedete și fără subiecte mondene. Festivalul filmului de scurt metraj de la Cracovia și-a propus să fie o întâlnire pasionantă prin tematica sa. Alegându-și ca deviză «secolul XX», organizatorii urmăresc să adune pelicule preocupate de problemele lui cele mai arzătoare,

evidențiindu-i contrastele și dezvăluindu-i polemic tendințele regretabile. Concentrarea asupra conținutului festivalului nu înseamnă lipsa de grijă pentru atmosfera lui. Locul ales, istoricul oraș Cracovia, dominat de donjonuri și creneluri medievale, dar înșeninat de ornamentele clădirii renaștentiste, devine decorul plin de farmec nostalgic al unei confruntări de imagini în care pulsează prezentul. Agitatul nostru secol se contemplă parcă mai detașat din perspectiva acestui peisaj al de puternic marcat de trecut.

Festivalul internațional este precedat de cel național și amindouă selectează documentare, filme de animație sau ficțiune care nu depășesc o jumătate de oră. Preocupați de valoarea peliculelor selectate, organizatorii urmăresc și furnizarea unei serioase informații despre genurile care intră în atenția sa — și de aceea inițiază o serie de manifestări în afara competiției. La ediția din 1979, s-au putut urmări filme grupate în retrospectiva documentarului polonez, a filmului de avangardă sau în medalionul dedicat regizorului Kazimierz Karabasz. De mare interes s-au bucurat și proiecțiile de informare asupra festivalului cu același profil de la Oberhausen și despre scurt-metrajul canadian. Toate sceste informații suplimentare au devenit repere valorice menite să înlesnească aprecierea filmelor din competiție.

O școală națională

Festivalul național, aflat la a XIX-a ediție, a înlesnit o complexă cunoaștere a cinematografiei poloneze, peliculele proiectate aici impunând ideea de școală

națională. Documentarul s-a caracterizat prin consecvență tematică, prin preocuparea pentru problematica socială și modernitatea mijloacelor de expresie. Personajul principal al filmelor de acest gen este omul obișnuit, ferit de un destin spectaculos, cetățeanul care trăiește tracasările și bucuriile vieții de zi cu zi.

Următorul pe agendă (regia Irena Kamińska) este poate cel mai semnificativ titlu pentru această tendință de fotografiere a realității în culorile ei autentice. O femeie de cincizeci de ani, care a lucrat toată viața «pe țărîm obștească», este sărbătorită de concetenii săi cu prilejul aniversării brigăzii de pompieri. Deși orchestra cîntă destul de fals și sătenii dansează stîngaci, bucuria inimoasei activiste este sinceră, momentul devine pentru ea fericirea de a se simți eficientă și îndrăgită.

Tot în ambianța satului se desfășoară discuția reportajului **Ferma** (regia Tadeusz Palka), avîndu-i ca protagoniști pe doi tineri căsătoriți, proaspăt absolvenți de facultate, care decid să se stabilească la țară și să se dedice dificilelor munci agricole.

O problemă mai delicată, dar aparținînd și ea vieții cotidiene, discută filmul **Michał** (regia Grazyna Kedzielska), concentrat asupra destinului femeilor divorțate care își cresc singure copii. Deși tinăra interviuată nu pronunță acuzatoare fraze feministe și nu se lamentează, ochii copilului frustat de iubirea unuia dintre părinți privesc trist și neliniștitor. Deși nu este comentată pe îndelete, spinoasa problemă este enunțată pe un ton polemic.

Preocupat constant de tema războiului, documentarul polonez a inclus și anul acesta în selecție filme ce amintesc ororile celei de-a doua conflagrații mondiale. Dintre ele s-a impus, prin inteligența construcției și prin stilul eliptic, **Privesc la fotografia ta** (regia Jerzy Ziarnik), marele premiat la Festivalul internațional. Răsfoirea unui album de familie evocă

momente fericite din viața unor oameni care nu se deosebesc prin nimic de alții. Ultima fotografie îi arată însă pe fericii protagoniști ai instantaneelor în dosul unui gard de sîrmă ghimpată, pregătindu-se să se imbarce pentru Auschwitz. Efectul este copleșitor și absența cuvintelor sporește valoarea lui emoțională.

Prezent în festival cu două filme, regizorul Krzysztof Kieslowski s-a dovedit încă o dată un strălucit exponent al școlii naționale poloneze. Sobrul documentar **7 femei de vîrste diferite**, dedicat celor care se ocupă de balet, reușește să sugereze dramatic viața de sacrificiu a artistului și să puncteze simbolic ciclurile vieții. Conceput în registru satiric, **Punctele de vedere ale unui paznic de noapte** face dovada complexității registrului autorului, capabil de lirism, dar și de tușă caricaturală.

Subiecte de editorial

Caracterizată prin diversitate stilistică, selecția Festivalului internațional a reunit în general filme preocupate de tematica gravă, de probleme cu rezonanță în prezentul imediat. Comună acestor pelicule este abordarea lor ca într-un serios editorial, accesibil și analitic. Enunțarea nu rămîne constatativă, ci se face de pe poziția afirmării unei atitudini.

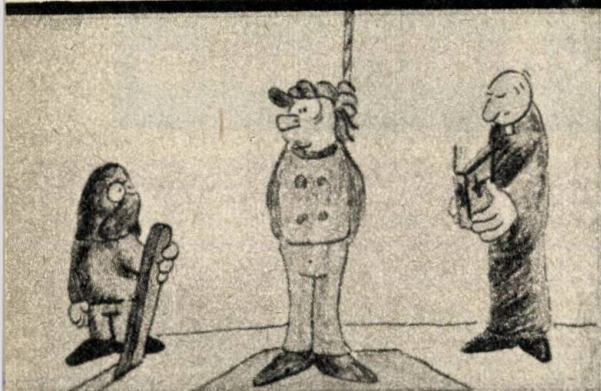
Una din temele cel mai des abordate de acest tip de filme este subdezvoltarea. **Îmblinzitorul** de Joaquin Cortez înfățișează spectaculos perpetuarea unor tradiții pline de cruzime în Venezuela zilelor noastre, iar filmul **Piatra fierbinte** (regia Loksen Lalvani) denunță condițiile feudale de muncă la o mină de cărbune. Estetismul șocant al primului și prea marea

Preocupat de problemele tineretului contemporan, regizorul suedez Stig Larsen întreprinde în **Punk** o anchetă în rîndul adolescenților care au ales o cale jalnică de protest împotriva societății de consum. Murdari, machiați violent, drogați și ascultînd muzici asurzitoare, tinerii «punk» dovedesc o gîndire confuză, iar atitudinea lor nu reușește să schimbe nimic din ordinea contestată în acest mod.

Continînd date de reportaj senzațional, filmul est-germanilor Walter Heynowski și Gerhard Scheumann intitulat **Fugarul din Vietnam** alege soluția expresiei eliptice. Pornind de la o fotografie a execuției șefului poliției sud-vietnameze, dovedită ulterior ca trucată, realizatorii ajung la personajul lor care trăiește azi ca «negustor cîstit» la Washington. Finalul decupează un stop-cadru al odiosului bărbat surzînd, efectul acuzator dovedindu-se de puternic impact.

Alte teme, același secol

Festivalul a cuprins și filme cu teme de mai mică rezonanță, dar preocupate și ele de aspectele semnificative ale secolului nostru. Impresionant prin vigoarea sa mi s-a părut pelicula canadiană **Fă-o cu plăcere** (regia Nicholas Kendall) — reportajul unui obicei specific național. Tinerii obișnuiesc să plece prin țară pentru a planta pomi, cunoscîndu-se mai bine între ei și dovedindu-și în acest fel simbolic eficiența. Asemănător ca temă, filmul cubanez **45 de zile** (regia Rolando Diaz) surprinde cu naturalețe perioada practicii productive a elevilor care, departe de părinți, învață cu plăcere să se gospodărească singuri. Re-

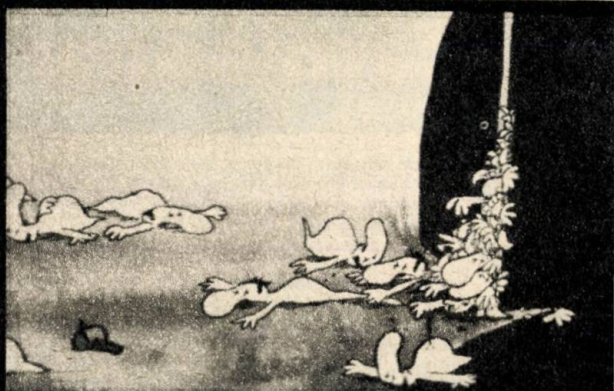


Ironia și parodia rămîn armele de temut ale animației moderne:

Eliberare specială de John Weldon

austeritate a celui de-al doilea nu atenuază forța expresivă a materialului documentar, puterea lui acuzatoare. Mai puțin împlinit artistic, **Pină cînd** al columbianului Bello Ventura, urmărește destinul unei mame care, nevoită să lucreze ca servitoare, își încuie copiii în casă, iar aceștia mor într-un incendiu. Vest-germanul Dieter Kaiser își îndreaptă și el atenția înspre problemele lumii a treia, filmul său **Copiii cu flori** reconstituind ziua unei familii din suburbiile Bangkok-ului, care li folosește chiar și pe cei mai tineri membri ai săi la negoțul de buchete și ghirlande, ocupație care se prelungește pînă după miezul nopții.

Destinul bătrînilor singuri, alt subiect de editorial grav, este ilustrat de filmul american **Ultimul noiembrie** (regia Sue Jensen Weeks). Două octogenare dintr-un orașel al satului Utah, abandonate de toate cunoștințele și rudele, comunică între ele din ce în ce mai rar prin telefon sau prin scrisori cu litere tremurate. Este unul din cele mai emoționante pelicule proiectate.



Baby Story de Bruno Bozzetto este demitizarea comică a «misterului nașterii»

gizorul polonez Bogdan Dziworski reușește în **Olimpiada** să redea poetic aspecte semnificative ale practicii unui sport de popularitate: schiul. Valoros mai ales pentru materialul său documentar, filmul sovietic **Sînt** (regia L. Blechmann) vorbește despre o performanță a medicinei. O femeie cu malformație a cordului reușește să supraviețuiască după naștere și etapele acesteia «aventuri științifice» sînt filmate cu simțul detaliului și al dramatismului.

Impresionînd prin autenticitate, documentarul iugoslav **Ambasadorii filmului** (regia Ratko Orozović) urmărește drumul unei caravane cinematografice ce încearcă să culturalizeze zonele cele mai izolate ale țării. Umorul și duioșia se amestecă în acest film care evocă o practică entuziastă. Dovedind aceeași libertate a registrului, trecînd de la gravitate la umor, regizoarea română Ada Pistiner surprinde în **Unu, doi, trei și...** culisele baletului, vorbind despre dificultatea drumului spre glorie. Observația este atentă, detaliile sugerează expresiv atmosfera de trudă.



Parodia filmului de groază: *Capcana* de Henrik Ryska

Animația în plină formă

Alegînd forma metaforei filozofice, a satirei sau a filmului pilulă, animația s-a dovedit la această ediție în plină formă, în plin efort de înnoire a mijloacelor sale. Tematica serioasă s-a arătat și de data aceasta compatibilă cu dinamismul genului.

Un mit cultural văzut cu ochii prezentului: filmul polonez *Mona Lisa* — *Gioconda* de Tomasz Polog Malinowski



Filmul polonez **Reflexe** (regia Jerzy Kucis), conceput ca o metaforă a ciclurilor vieții, reușește să comunice dramatismul morții și suferințele nașterii. Soluția coloristică a alb-negrului se dovedește eficientă, sporind tensiunea liniilor și a ideilor. Iugoslavul Josko Marusić imaginează în **Perpetuo** o metaforă vizuală a evoluției umanității. Experiențele tragice ale unor oameni devin exemple semnificative și soluții salvatoare pentru alții. Filmul englez **Mondrian** (regia Sheila Greber), exemplar pentru concizia sa, surprinde sintetic specificul și etapele creației celebrului pictor. Filmele românești intrate în concurs s-au orientat tot înspre tematica gravă. **Remember** de Ion Truică se preocupă de ideea de comunicare poetică, iar **Alterego** de Mihai Bădică dezvoltă motivul narcisic într-o parabolă a condiției artistului.

Prin filmele selectate, animația iugoslavă și-a dovedit încă o dată vocația satirică. În **Oratorul** de Branko Ranitović sau în **Imitatorul** și **Scopuri** de Radivoj Graždanović, observația morală devine linie caricaturală, autorii înfierînd moravuri ale unor contemporani puși pe căpățuire prin orice mijloace.

Multe din titlurile selecției de anul acesta au ales calea expresiei parodice. **Capcana** de Henryk Ryska ironizează moda filmelor de groază, iar **U.F.O.** de Krzysztof Kaveski pe cea a literaturii «science-fiction». Realizatorul sovietic A. Kostinski ironizează cu amabilitate în **Contact** celebra peliculă **Întîlniri de gradul al treilea**.

Numele celebre ale animației au fost prezente în festival tot la capitolul creații ironice, italianul Bruno Bozzetto demitizează misterul nașterii în **Baby Story** iar John Weldon reușește în **Eliberare specială** o performanță a umorului absurd. Acest din urmă film este de altfel cîștigătorul unui «Oscar» pentru animație. Genul comicalor metamorfoze a fost deci reprezentat de creații care i-au dovedit vigoarea, inteligența și bogăția de mijloace. Vocația acestor filme nu este numai divertismentul, ele pot discuta cu gravitate și eficiență problemele secolului nostru. Valoarea selecției de animație a confirmat o dată în plus prestigiul festivalului de la Cracovia prilej de cunoaștere nuanțată a preocupărilor și izbinzilor cinematografului de scurt-metraj.

D.D.

Pesaro XV



În ce schemă
se poate povesti,
cum vom fi devorați
de furnici?
(Faza — IV —
distrugerea pământului
de Saul Bass)

Un deceniu în nouă zile



Orice selecție presupune o intenție. Intenția celei de a XV-a «Mostra Internazionale del Nuovo Cinema» de la Pesaro, dedicată în 1979 Holly-

woodului anilor '70, a fost să ofere participanților — critici, studenți, cinefili, spectatori pur și simplu, o imagine cât mai cuprinzătoare asupra Hollywoodului din perioada citată. Pentru unii, o imagine «completă» la aceea care se formează oricum văzînd azi un film, mline altul, pentru alții o imagine «în reluare», pentru alții «o consolidare» — ca să zic așa — a imaginii deja create. Evident, nimeni nu și-a închipuit că va fi în stare să vadă cele 80 de filme oferite de Mostra în nouă zile. Selecția Mostrei a fost urmată în mod firesc de selecția participanților. Cine hotăra să aleagă pe criteriul «regizori» se afla în fața unui număr de vreo 20 de nume, imposibil de pierdut. Cine dorea, de pildă, să-și facă o idee despre «cum e cu tineretul Americii», se trezea în fața altei liste de vreo 20 filme, imposibil de pierdut. Dacă te interesa evoluția generală a filmului american în ultimii zece ani, lista creștea considerabil și lucrurile se complicau corespunzător. Adevărul este că nimeni nu voia să renunțe

**În anii '70,
Hollywood-ul
a încercat să scape
de el însuși.
Dar cine
a scăpat vreodată
de el însuși?**

la nimic, toată lumea se arăta interesată de tot. Nici măcar faptul că filmele rulară concomitent în trei săli, aflate aproximativ la 15 minute distanță una de cealaltă, nu s-a dovedit o pledică de netrecut. Dacă după jumătate de oră, filmul X se dovedea neinteresant, nimeni nu te împiedica să te ridici frumos și să pornești spre altă sală, adică spre alt film. Timp de opt zile, Pesaro a fost stăpînit de cele mai grăbite ființe de pe lume, care bîntuiau de la «Sperimentale» la «Loretto» (15 minute), de acolo la «Odeon» (alte 15 minute), de acolo înapoi la «Spe-

rimentale» (adunați minutele), o dată dimineața, o dată după-amiaza, o dată seara. Salutul normal, care cere timpul unei opriri pentru o strîngere de mînă, nu mai intra în protocol — cel mult un zîmbet amical însoțit de o bîlfială din cap — în protocol intra automat și rapid întrebarea: «De la ce vii? Cum e?», «La ce te duci? Ce știi despre el?». Întrebări foarte importante, pentru că nu o dată ele răsturnau programul făcut «de acasă», te întorceau din goana după ceva și te aruncau în goana după altceva. Iar goana noastră a tuturor era, la urma-urmelor, goana după imaginea Hollywoodului anilor '70. Exact aceea pe care selecția Mostrei ne-o pune la îndemînă. La capătul ei eram cît de cît lămurii — adică în stare să ne dăm răspunsuri la cîteva întrebări simple:

Ce produce Hollywoodul la ora actuală?

Care sînt temele și problemele preferate?

Ce s-a pierdut și ce s-a cîștigat din unghiul interesului față de o anume tematică, dar și din unghiul mijloacelor de expresie cinematografică?

Care sînt noile forțe, «noile valuri» și cît de noi sînt ele, și cît au rămas tributare fostelor «noi valuri», sau vechiului Hollywood, pur și simplu?

Cît de nouă este deci noua față a Hollywoodului?

Imaginea care mi s-a rotunjit după cele 45 de filme — atît am apucat să văd — adunate la cele vreo 15 pe care le cunoșteam din țară — este aceea a unui Hollywood cu linile vizibile modificate în ce privește tematica, și aproape neatîns în ce privește schema, rețeta, neobosita și imbatabila rețetă hollywoodiană. Pentru că în lupta dintre bine și rău învinge ca întotdeauna binele. The end-ul celei mai nefericite povești de dragoste își găsește o oarecare formă de «happy», nimeni pe lume nu poate să acopere cînstitele intenții moralizatoare ale unui film «despre tineret», etc. Excepții există, firește, dar ele rămîn excepții și nu de ele se ocupă selecția de față. Selecția de față — orice selecție presupune o intenție — intenționează să pună în valoare, regula. Iar regula demonstrează că, practic, orice temă poate să încapă într-una din schemele Hollywoodului de altădată. Unii regizori încearcă să li se împotrivească, alții să le întregască, alții le acceptă. Uneori acceptarea este cînstită, tălășă, alteori peridă, aparentă. Ceea ce nu schimbă cu mult fondul problemei.

Acceptarea mascată

«Am realizat acest film — declară Richard Brooks în «American Film» — octombrie 1977, despre **Sfîrșitul fericit** (1969) — pentru că am vrut să arăt ce se întîmplă în țara asta cu femeile, în cazul în care căsnicia lor nu merge.» Deci, **Sfîrșitul fericit** ar fi un film despre condiția fe-

**Despre
«condiția
femeii»,
în stilul
și în memoria
vechilor
povești
de dragoste
hollywoodiene
(Sfârșitul
fericit
de Richard
Brooks)**



meii, un film cu probleme sociale, dar el se așează voit, din primele momente, în vechea schemă hollywoodiană a filmului de dragoste. Ca să ajungă la «ce se întâmplă cu femeile în cazul în care căsnicia lor nu merge», Richard Brooks arată repede cum se mărită fetele — fetele romantice, romantismul născut și întreținut de vechile povești de dragoste ale Hollywoodului, de multele filme cu Clark Gable și Claudette Colbert, cu Spencer Tracy și Katharine Hepburn. În cinci minute și în câteva scene, filmate cu o tandră ironie, în stilul și în memoria filmului american de dragoste, Richard Brooks ne arată începutul love-ului în acest story cu miză socială. Ea e tânără și frumoasă (Jean Simmons), el este tânăr și frumos (John Forsythe). Frumos ca frumoșii actori americani din frumoasele filme hollywoodiene de altădată, adică «bărbat», adică simpatic, adică expresiv, frumos ca Clark Gable și Spencer Tracy, actorii ei preferați din minunatele lor filme preferate de ea, atât de preferate încât se străduie să le aducă în viața ei, în viața lor, în love story-ul lor. Strădanie pe care regizorul o subliniază apăsător. Cele

cinci minute de început sînt tot atâtea minute de zburdălnicie pe zăpadă, de hohote zglobi și priviri fericite urmate de momente intime la masă, mină-n mină, ochi în ochi, urmate de momente intime — decente intime, pentru că Hollywoodul de altădată... pe blana din fața căminului, cu șampanie și sărutul tăiat acolo unde trebuie. La capătul acestor cinci minute, ea renunță la studiul ca să-și urmeze marea dragoste, atât de hollywoodiană. Cînd au trecut aceste cinci minute, au trecut și 16 ani. Tabloul s-a schimbat pe măsură. Blana din fața căminului a fost dată uitării. În prim-plan este acum bucătăria în care ea apare somnoroasă și vizibil plictisită să pregătească micul dejun pentru el și pentru copil, căci după 16 ani... Tabloul nemulțumirii se completează: ei pleacă la birou, ea rămîne acasă cu menajera, rămîne chipurile să pună la punct detaliile aniversării celor 16 ani de căsătorie. De fapt, înghițind tot timpul pastilele și mestecînd amintiri neplăcute (o altă aniversare, de pildă, total eșuată), femeia se pregătește să plece de acasă, să fugă din căsnicia ei ratată, pentru că tot Richard Brooks în același

interviu declară: «Am încercat să spun că dragostea presupune trei personalități. Bărbatul este o personalitate, femeia alta. Împreună ei dau o a treia personalitate. Dacă unul din ei renunță la personalitatea sa, cea de a treia nu se realizează». Observația este foarte exactă, ea explică eșecul cuplului de față, femeia a renunțat la personalitatea ei renunțînd la studiul, așa că totul e împiedicat. Ea trebuie să plece în căutarea personalității proprii. Cinematografic, și observația regizorului, și explicația sînt expediate în cea mai perfectă schemă hollywoodiană a anilor '50. Femeia nu pleacă de acasă oricînd și oricum, ea pleacă spectaculos în chiar ziua aniversării. După care viața — viața în persoana unei foste colege care a trăit liberă pînă acum, dar acum și chiar sub ochii eroinei noastre se mărită totuși — o «învață minte», așa încît se întoarce nu acasă, nu la soț, dar prin preajmă. În orașul lor, unde se înscrie la universitate, urmînd să-și redobîndească astfel personalitatea pierdută cu 16 ani în urmă. Iar într-o seară, la ieșirea de la cursuri, cine o așteaptă? Soțul. Sfîrșit fericit.

Un alt fel de sfîrșit fericit, numit însă în căutarea fericirii, de Robert Mulligan folosește același altot — temă socială nouă, schemă hollywoodiană veche. De astă dată, doi tineri studenți care se iubesc, s-ar și căsători în condiții normale, adică, dacă el n-ar călca cu mașina, evident fără voie, o bătrînă doamnă, drept care urmează să execute un an de închisoare. Băiat de familie bună (bunica lui are chiar un palat de casă pe care vrea să i-l lase moștenire, dar el nu, nu vrea palatul, el vrea să se țină pe picioarele lui, ținutul pe picioarele proprii fiind unul dintre noile mituri ale vieții și cinematografului american), tînărul s-ar supune pedepselor, dacă în închisoare n-ar descoperi absurdul sistemului justiției pus pe căutat nod în papură și nu pe făcut dreptate. Așa încît, el fuge cu o ușurință demnă de filmele celei mai demne scheme hollywoodiene, de sub pază și, cu complicitatea — furioasă complicitate a bunicii care nu mai are cui lăsa castelul —, și cu înțelegerea tatălui, care este un tată foarte modern, fuge împreună cu logodnica în Canada. Filmul este plin de personaje hollywoodiene de ieri și de azi: bătrîna bunică, tatăl înțelegător, iubita preocupată intens de politică, însuși tînărul cuminte la început și revoltat pe parcurs, revolta echivalînd cu o «prise de conscience». Personajele sînt tipice, acțiunile lor sînt previzibile, iar previzibilul este semnul schemei. Copleșit de cantitatea de previzibil a filmului său, regizorul încearcă un final de suspens: mașina cu care vor să fugă tinerii îi lasă în drum, în disperare de cauză se găsește un avion particular plătit cu bani grei (banii bunicii), dar omul cu avionul este

nespus de dubios, atât de dubios încât pînă în ultima clipă, cea a decolării, soarta tinerilor atîrnă de un fir de ață. Încercarea de ieșire din schemă favorizează însă firesc alunecarea în altă schemă, și anume aceea a sfîrșitului palpitant la capătul unui film lipsit de palpiti.

Acceptarea fătîșă

Blume îndrăgostit de Paul Mazurski (1973) povestește și el eșecul unui cuplu și încercarea de recuperare a unei povești de dragoste, dar într-o schemă mai nouă și în altă culoare. Miza nu mai este «condiția femeii», ci condiția bărbatului. A bărbatului-fluture, îndrăgostit de fiecare floare, dar mai ales de floarea părăsită. Iar floarea părăsită e soția. De data asta însă soția nemulțumită nu mai înghite pastile, ci se consolează cu un frumos hippy muzician — hippies ăștia calmi, surzătorii și înțeleghătorii, pentru că nu investesc nimic în nimic, sînt o mană cerească pentru soțiile «în cumpănă», drept care sînt și foarte prezenți în filmele «despre amorul conjugal eșuat». Consolarea soției (Susan Anspach) îl pune pe un jar atât de mare pe fostul soț (George Segal), încît se apucă să-și recucerească soția. Și cum toate căile pașnice dau greș, omul o ia pe calea violenței. Un soț violindu-și fosta soție, lată o imagine care nu mai ține de vechea schemă hollywoodiană. De vechea schemă ține rezultatul ei: din acel viol, cuplul se alege cu un copil. Spre deosebire de Richard Brooks, Paul Mazurski respectă schema doar atît cît îi permite să-și desfășoare cu lux de amănunte și cu un umor scris-nitor, ca nispul în dinți, «cărăghioasa poveste de dragoste» — cum au tradus italienii acest **Blume îndrăgostit**. Dacă teoria lui Brooks era împlinirea fiecăruia întru împlinirea cuplului, teoria lui Mazurski este împlinirea dragostei — a dragostei nebune, nebune, nebune — fără de care nici un cuplu, oricît de împlinit ar fi el pe plan social, nu rezistă pe plan uman.

Acceptarea schemei cu umor și ironie este și mai vizibilă în **Minnie și Moskowitz** (1971) de John Cassavetes. Minnie este o femeie foarte frumoasă și foarte singură, proaspăt părăsită de iubitul foarte însurat. O romantică și ea — ca și eroina lui Brooks — «mîncătoare» de filme vechi, dar genul ei nu este Clark Gable, genul ei este Humphrey Bogart, mai ales în **Casablanca**. Moskowitz este și el un singur, în ciuda unei legături cu o jună încîntătoare, și el romantic, și el iubit de filme vechi și de Humphrey Bogart cu care, evident, nu seamănă nici pe departe. Ca aspect, e un fel de hippy: plete blonde unduioase sau adunate într-o coadă, mustați pe oală, zîmbetul pe buze. Ca temperament, e un «dur», oricum un brav, gata să se bată cu oricine întru apărarea

onoarei unei femei. Ca ocupație, paznic de mașini. Deci doi căutători ai aurului numit «marea dragoste», care ajung la capătul unor lungi conflicte legate și dezlegate cu o plăcere diabolică și talent la fel de Cassavetes, acolo unde dorea, de fapt, fiecare: într-o familie cu o droaie de copii. Ajung, așadar, acolo unde se cade să ajungă potrivit nu numai schemelor Hollywoodului, dar și schemelor vieții. Numai că în mina lui Cassavetes, schema pleznește de haz, ea este pusă în pericol la fiecare sută de metri (exceleantă «vederea» între mame în cursul căreia amîndouă încearcă să-și convingă progeniturile că nu au ce căuta unul lîngă celălalt) și finalmente sare în țândări exact cînd s-a așezat mai bine, adică în final. Pentru că imaginea familiei fericite — mama, tata, copiii, buniciile — conține o cantitate de ironie egală doar cu cantitatea de idilism oferită de «poză». Ca cinematograf, **Minnie și Moskowitz** este un regal. Cassavetes și-a făcut filmul într-o joacă nebună de-a «ciné-vérité-ul». Cele mai compuse cadre par surprinse pe viu. Cele mai artistice situații trăznesc de adevărul situațiilor din viață. Actorii se mișcă și vorbesc ca și cum aparatul de filmat s-ar afla undeva pe lună. Legăturile dintre personaje sînt legăturile din viață, nu numai, dar și pentru că regizorul și-a «făcut» distribuția «în familie». Minnie Moore este Gena Rowlands, soția lui; mama Rowlands este Georgia Moore, mama personală a actriței;

milie», pentru că cele trei actrițe sînt în primul rînd extraordinare actrițe, și abia pe urmă soția, mama, soacra... Dacă Richard Brooks și-a construit filmul cu tot respectul cuvenit schemei hollywoodiene, Cassavetes s-a strecurat în schemă ca o tonă de dinamită într-un munte.

Viața dilată schema

Cam așa ar fi dorit să procedeze și Allan J. Pakula prin **Dragoste, suferință și tot restul** (traducerea literală ar fi fost «Dragoste, suferință și lucrul ăla blestemat»), numai că subiectul lui era prea aproape de **Love story** ca să scape cu una cu două din dulcea cușcă a schemei. Dar cum Pakula nu e George Segal, love-story-ul lui, chiar dacă nu aruncă schema în aer, cel puțin îi îmblîzește liniile. Începînd cu eroii și sfîrșind cu soarta lor. Pentru că nu mai avem de-a face cu doi tineri frumoși, ci cu un tînar, foarte tînar (Timothy Bottoms) oarecare ca înfățișare, foarte aproape de eroul din **Love Story** ca stare socială și o domnișoară mai tomnatică (Maggie Smith), plină de complexe, de inhibiții, deci explicabil refractară ideii de dragoste, întîlniți din întîmplare în același autocar ce urmează să străbată Spania. În Spania, el a fost trimis de familie să-și uite crizele de astm, ea a venit să-și uite nu se știe ce durere. Tomnatica și inhibata domnișoară Fisher nu e

Fascinația
bătrînelor
genuri asupra
tinerilor
nonconformiști
(Dillinger
de John Milius)



mama Moskowitz este Katherine Cassavetes, mama regizorului, evident. Cassavetes însuși apare în rolul iubitului părăsitor. Numai interpretul principal — Seymour Moskowitz, nu face parte din familie, în schimb îl cheamă Moskowitz. Un film «în familie», dar nu «de fa-

lipsită de un anume farmec personal, la care foarte tînărul și sensibilul Walter reacționează mai întîi timid, apoi din ce în ce mai hotărît să cucerească fortăreața de tăcere și durere care este Miss Fisher. Miss Fisher, la rîndul ei, este sensibilă la suferințele tînărului astma-



Un inconfundabil
aer hollywoodian,
la suprafața unui
indiscutabil
refuz al schemei
(*Cușca lui Mafu*
de Karen Arthur)

tic, dar nu suficient pentru ca să-și înfrângă inhibițiile. Ea îl privește ca pe un copil bolnav și cere să fie privită ca un tovarăș de călătorie înțelegător. El o privește ca pe o femeie și pretinde să fie privit ca un bărbat. În trepte, inteligente trepte regizorale, privirile se modifică. Friend-story-ul devine love-story, un minunat dar imposibil love story, pentru că durerea pe care o poartă cu sine Miss Fisher nu este cauzată de o «criză existențială», ci de o boală mortală. Fără îndoială, **Dragoste, suferință și tot restul** este unul dintre cele mai frumoase filme de dragoste din câte a produs Hollywoodul în ultimii 10 ani și nu numai grație temei, ci și cantității de viață strecurată de Pakula în schemă. Ca și la Cassavetes, arma principală întru dilatarea schemei este umorul. Imaginea domnișoarei Fisher, de pildă, încluiată în closet până la plecarea autocarului ca să scape de prea tânărul îndrăgostit, eliberată de-acolo tot de el și leșind împleticită în valul de hirtie igienică (ce voal de mireasă!) sau încercarea ei de «sinucidere» ratată, pentru că surprinsă tot de el, el care, tânăr-tinăr, astmatic-astmatic, dar știe că viața e frumoasă și merită trăită, așa încât deschide larg ferestrele, exclamând patetic: «Viața e minunată!» fix pe imaginea unui convoi

funerar, sînt doar două modeste exemple de încercări reușite de a îmblîzi minunata schemă a minunatului film hollywoodian de dragoste. Îmblîzire, citită în sensul umanizării ei.

Acceptarea schemei apare și mai vizibilă în **Faza IV-a — distrugerea pămîntului**, science-fiction de Saul Bass, film care, la prima vedere, pare a fi despre distrugerea Terrei, nu de bomba atomică, nu de extraterestri, ci de furnici, niște furnicute acolo, în stare să lase golul cel mai gol pe unde trec, iar la a doua vedere apare ca o parabolă politică ce pune în circulație ideea conflictului dintre civilizația occidentală și forța multîmilor «necivilizate», acest film care nu avea nimic de-a face cu schema hollywoodiană — nu numai că o acceptă, dar se și sprijină pe ea. Pentru că, în povestea celor doi oameni de știință — unul vîrstnic, celălalt tînăr, primul încercînd să distrugă poporul furnicilor, cel de al doilea să-l înțeleagă și să stabilească un dialog cu el, elementul-cheie este, în cea mai bună tradiție, femeia. Mai exact, o fată care, în revolta ei copilăroasă, sparge vasul în care sînt ținute furnicile supuse studiului, drept care toată acțiunea științifică eșuează.

La rîndul său, Paul Williams, într-un film greu de încadrat într-un

gen, deci, în idee netributar unei scheme anume — **Nunzio** — plătește și el tributul cuvenit. Îl plătește printr-un happy-end (deobicei bu-suiocul se drege la final, de unde și abundența happy-endurilor) — dar îl plătește în felul său, adică puțin pe dos. **Nunzio** este povestea unui handicapat, un tînăr de treizeci și ceva de ani, rămas în mintea copiilor, ziua băiat de prăvălie care duce mărfa la domiciliu, iar în timpul liber «zburător», superman, care se visează salvator de vieți omenești. American de extracție italiană, Nunzio are o familie iubitoare și înțelegătoare, dar care nu reușește pînă la capăt să-l spulbere senzația handicapului. Așa încît, după multe experiențe nefericite (dintre care și o tentativă de mariaj cu o frumoasă vînzătoare și ea înțelegătoare, dar măritată pînă peste cap), Nunzio fuge de-acasă. Fuga lui strînește nu numai panica familiei, dar și un incendiu, iar în timpul incendiului, Nunzio, cel antrenat îndelung în ale zborului, reușește să salveze un copil și pe mama lui, paralică. Handicapatul devine un erou, iar ultima imagine din film, poza «smile» pentru presă, în mijlocul familiei și cu salvații alături, sugerează un happy-end de toată frumusețea. Un



Schema cu umor
și ironie
(Minnie
și Moskovitz
de John Cassavets)

happy-end în ghilimele însă. Citit mai atent, filmul lui Paul Williams scapă și de happy-end și de schema căreia i s-a supus aparent. Pentru că adevăratul mesaj al acestui **Nunzio**, sfîșietor omenesc, nu are nimic de a face cu schemele. Fiecare — vrea să spună regizorul — sîntem buni la ceva. Nici o pregătire, nici chiar aceea înconștientă, de biet tîmpit, nu e gratuită. Vine o clipă în care, deștepti sau nu, normal sau handicapați, putem fi de folos cuiva...

Cea mai spectaculoasă încadrare în schemă — spectaculoasă pentru că marcată de refuzul ei — este aceea a filmului **Cușca lui Mafu**. Film independent, semnat și realizat de una dintre cele mai interesante femei-regizor ale Americii, Karen Arthur, o Ingmar Bergman în fuste, interesantă dar și incomodă, pentru că temele ei nu sînt dintre cele preferate de cinematograful hollywoodian. Pe Karen Arthur o pasionează universul femeii, dar nu universul femeii în general și conexiunea lui imediată la realitățile sociale, pe ea o pasionează în special spațiul intim al universului feminin. Psihologia femeii, generată mai puțin de condiția socială, și mai mult de condiția biologică. Nu

femeia-fenomen, ci femeia-caz. Uneori patologic, ca în **Cușca lui Mafu**. Povestea a două surori, una normală (Lee Grant), cealaltă (Carol Kane) dezechilibrată pînă la demență de moartea tatălui. În nebunia ei — formă de neacceptare a morții părintelui, un paleontolog preocupat de Africa — fata a făcut din uriașul lor casă un muzeu-sanctuar, înțesat cu obiecte de cult și costume, și ținut sub valuri de muzică africană. Un sanctuar devenit spațiu de oficiere a riturilor africane, dar și spațiu-martor al crizelor ei de nebunie. Obsesia fetei este Mafu. Mafu însemnînd în limba zulu — nor. În mintea rătăcită a copilei, tot ce e nor, tot ce stă în calea soarelui, trebuie eliminat. Eliminat, adică închis într-o cușcă, pus în lanțuri și lăsat să moară. Mafu-norul sînt rînd pe rînd un urangutan, iubitul sorei, apoi sora, apoi ea însăși, pentru că, după moartea sorei, alt nor n-a mai rămas în calea soarelui. Nici subiectul, nici tratarea — o minuțioasă analiză a stărilor psihologice și a balansului permanent dintre normal și patologic — nu țin de filmul hollywoodian, ci de filmul european. Chiar și sursa de inspirație, piesa lui Eric Westphal, «Tu și norii tăi» este de extracție europeană. Și to-

tuși, **Cușca lui Mafu** are, în luxurianta mizanscenă, a costumului și a decorului, un inconfundabil aer hollywoodian.

Nostalgia declarată

Cînd nu este prezent în schemă, cînd nu este «citată» în temă, cînd nu a marcat cu vechile lui filme caracterul unor eroi moderni, Hollywoodul este evocat în filme care reiau vechile teme ale anilor '30. Fenomenul devine foarte interesant cînd evocarea este făcută de tineri. Tineri îndeobște și foarte talentați și non-conformiști. Cazul lui John Milius, scenarist printre altele, la **Și acum Apocalipsul** de Francis Ford Coppola, care a debutat în 1973 cu **Dillinger** — scenariul și regia.

Dillinger nu reface numai viața celebrului gangster, ci duce mai departe, cu seriozitate, cu dragoste aș spune, genul mult iubit al Hollywoodului, mai ales de ieri, dar și de azi: filmul cu gangsteri. Iubit nu doar de Hollywoodul-instituție, ci și de Hollywoodul-creatie, pentru că nu o dată el, filmul cu gangsteri, a fost porțita prin care au scăpat în lume cîteva idei despre raportul individ-

societate, despre raportul America-americanii, despre conștiința individului în conflict cu conștiința societății, etc. **Dillinger**-ul lui John Milius propune imaginea unui personaj de legendă, care face parte dintr-o Americă și ea legendară. Simpatia lui Milius se îndreaptă clar spre personaj și nu spre societate. Nostalgia nu se manifestă față de epocă, ci față de acel individ-reacție la epocă. Milius nu face apologia gangsterului, pe el îl fascinează o personalitate. Dar îl fascinează în așa măsură, încât sărind grațios

Această Bertha care trece din brațele primului iubit — sindicalistul — în brațele trișorului de cărți, apoi își regăsește iubitul, și-l pierde tot în focul evenimentelor, ajunge la «cea mai veche meserie din lume», își regăsește iubitul, regăsire plătită cu viața lui, pentru că el, iubitul, era căutat de poliție, iar ea, Bertha, a fost momeala — devine încetul cu încetul imaginea Americii anilor '29. Ca și Bertha Boxcar, trecută din mână în mână, pierdută, regăsită, umilită și iubită, totuși iubită pentru că... America, America!

Ar fi o copilărie să le dăm uitării. Pentru că atunci ar trebui să dăm uitării tot, începând cu David W. Griffith și sfârșind cu John Ford, Raoul Walsh, Hathaway, William Wyler, etc. Nostalgia tinerilor nu plutește în gol, ea stă pe un teren solid, Hollywoodul este legat de America, precum America de Hollywood, cu o mie de fire. Și această nostalgie se mărturisește — ca să ne întoarcem de unde am plecat — nu numai în filmele despre America de altădată, ci mai ales în filmele despre America de azi. Nu numai



**Îmblinzirea
schemei prin umanizare
(Dragoste,
suferință și tot restul
de Allan J. Pakula)**

peste cai, dă faimosului personaj o dimensiune aproape poetică.

Aceeași Americă a anilor '29, dar într-o imagine mai complexă, creată sub semnul unei ironii lucide apare în filmul lui Martin Scorsese, **Boxcar Bertha**. În traducere italiană (Scorsese fiind italian de origine, nu m-ar mira ca titlul să-i aparțină), **America 1929: Exterminați-o fără milă!** America «în criză», din care Scorsese scoate o adevărată arcă a lui Noe, plină ochi de toate «speciile sociale»: un vagabond, un sindicalist, un negru, un trișor la jocul de cărți, etc. Puntea de legătură este Bertha Thompson, supranumită «Boxcar», pentru mania ei de a călători. Bertha este o victimă a crizei din '29. Ea a rămas singură pe lume, pentru că tatăl ei, la rîndul său victimă a sus-numitei crize, devenit pilot, s-a prăbușit cu avion cu tot.

Scorsese își joacă această carte cu două fețe în glumă, aparent în glumă, cu zîmbetul pe buze, cu ironia în virful degetelor, pînă în final. Acolo, jocul se răstoarnă. Comedia anilor '29 devine tragedia Americii, a unei Americi care nu mai e Boxcar Bertha, ci sindicalistul crucificat de poliție pe un vagon de marfă. Un vagon care pornește încet, apoi din ce în ce mai repede, și străbate peisajul unei Americi prin care au trecut multe trenuri în viață, ca și în filme.

Nostalgia tinerilor regizori nu se îndreaptă, deci, spre spectacolul unor teme, ci spre spectacolul unei istorii generatoare de legende. Legende pe care, vrînd-nevrînd, uneori vrînd una și reușind alta, alții știind exact ce vrea, Hollywoodul le-a scos neconținut la iveală în sute de filme.

În respectul sau acceptarea fătășă sau mascată a schemei, nu numai în rapelul tandru la filmele de altădată, dar și în liniile personajelor și în atmosfera lor interioară. Se cultivă romanticii și poveștile romantice. Se cultivă revolta și poveștile revoltate. Se cultivă conformismul și conformismul conformismului. Se cultivă bunii și răii și lupta dintre ei. Se cultivă lupta sub toate formele ei sacrosante: pentru dreptate, pentru libertate, pentru egalitate socială. În schemă sau pe lângă ea, se «poartă» tot ce se poartă de o viață în filmul hollywoodian.

Hollywoodul-instituție și Hollywoodul-creator nu pot scăpa de sine însuși.

Dar cine, cine pe lume, a scăpat vreodată de sine însuși?

Eva SÎRBU

scriitorii și filmul

Cu inima bătînd

**MALRAUX,
CINEAST**



«Importanța cinematografului este aceea de a fi prima artă mondială. Puterea imaginii învinge diferențele de limbă.»

André Malraux

Romancieră (de trei ori distinsă cu premiul Academiei Franceze), ziaristă, critic de cinema, adaptatoare a numeroase filme străine, Suzanne Chantal o întâlnește în 1932, la hebdomaderul literar al prestigioasei «Nouvelle Revue Française» — *Marianne* — pe tînăra debutantă a anului, Josette Clotis, al cărui roman «Vreme de restrîns» fusese foarte bine primit de critică și de public. Din acea clipă au fost prietene nedespărțite. Astfel Suzanne Chantal a devenit confidenta tînerei romanciere și martorul legăturii lungi și zbuciumate dintre ea și André Malraux.

Moartă în 1944, în urma unui tragic accident, Josette Clotis lasă manuscrisele, corespondența și o sumedenie de note intime răzlețe, prietenei ei, căreia, cu ani în urmă, într-un moment de mare amărăciune îi spusese: «Simt că nimic nu se poate schimba în viața mea. Orice aș face, oricît aș aștepta, oricît l-aș iubi... Tu știi lucrul ăsta tot atît de bine ca și mine, știi că în toți acești ani n-am trăit decît cu speranța că poate, într-o zi... Ai fost «martorul» meu. Poate că eu nu voi mai exista în amintirea oamenilor decît prin mărturia asta. Promite-mi că, într-o zi, n-are importanță cînd, vei scrie...»

După moartea ei, chiar din 1945, André Malraux și autoarea discuteseră între ei eventualitatea publicării unora din materialele rămase. Dar abia peste 30 de ani, Suzanne Chantal va scrie «Le coeur battant» (Cu inima bătînd) — titlul îi aparține însăși Josettei Clotis. Suzanne Chantal reface, selectînd din jurnalul intim, notele și corespondența moștenită, povestea unei vieți scurte și dureroase, povestea de dragoste a Josettei Clotis cu André Malraux care începe din anul cînd acesta triumfa cu «Condiția umană». Josette Clotis a fost martora vieții și carierei unei personalități de excepție a vremurilor noastre și rîndurile ei ne dezvăluie un Malraux necunoscut, secret și profund emoționant.

«Cu inima bătînd» a fost scrisă avînd deplina aprobare a lui André Malraux chiar și o anume participare a lui, prin clarificarea unor detalii, stabilirea unor cronologii, prin cîteva sugestii, și mai ales prin prefața volumului, care vădește o reținută emoție.

Pentru cititorii Almanahului «Cinema» '80, pentru iubitorii filmelor de cinematecă am selectat din această carte acele pasaje care se referă la debutul cinematografic al lui André Malraux, cu «L'Espoir». Păstrîndu-mă strict la textul autoarei, am renunțat la semnele citării între pasaje alese, după cum mi-am interzis orice comentariu de legătură, considerînd că în acest mod factura de jurnal intim a cărții iese mai bine în evidență.

Adina TOMESCU



În 1936 începe războiul civil din Spania, război care — toată lumea o spune și o repetă — nu este decît prologul, repetiția generală a unui alt război, a celui «mare»... Malraux pleacă în Spania, vestile de la el — din Valencia, Barcelona, Albaceta — se încalecă, se anulează. Nesiguranta e totală. Josette știe că el e undeva în plină acțiune, dar știe de asemenea că rolul lui Malraux este mult mai important: «Tu trebuie să scrii. Pentru tine este vital, altfel îți pierzi mințile. Îmi spui că sarcina pe care ți-ai asumat-o acolo e pe cale să fie terminată (erau înlocuiți mercenarii recrutați în grabă și escadrilele improvizate de avioane erau încadrate unor unități bine structurate — N.A.) La întoarcerea ta la Paris vei fi asaltat de mii de oameni. Toți se vor agăța de tine, vor organiza conferințe, mese rotunde, chemări... Ai făcut tot ce se putea face pentru Spania. Acum trebuie să scrii. E și mai folositor. Nimic nu este mai important decît cărțile. Totul pornește de la ele — restul vine de la sine...»

Sosesc trei telegrame succesive care-l anunță întoarcerea acasă. Dar în ajunul sărbătorilor de iarnă, la Sierra de Teruel, escadrila lui Malraux a suferit grele pierderi, el însuși e rănit.

La începutul lui '37, Malraux revine la Paris, dar pleacă imediat în SUA și Canada într-un turneu de propagandă pentru strîngerea de fonduri în vederea organizării ser-

vicilor de ambulanță spaniole. Într-o zi în Franța, începe, în sfârșit, să scrie cartea pe care o avea în minte și care începuse să-l obsedeze: «L'Espoir». Cu întreruperi, firește. În vară pleacă iar în Spania împreună cu Ilya Erhenburg și e gata-gata să moară într-un accident stupid de mașină între Valencia și Madrid. Josette îl așteaptă la Perpignan și-l convinge să meargă într-o stațiune montană să poată lucra în liniște. Acolo, cartea pare să țîșnească fierbinte, viguroasă, densă, ca o împlinire, ca o descătușare.

La începutul anului 1938, «Speranța» e sub tipar. Malraux a început să se gindească la o «Psihologie a cinematografului». Dintotdeauna cinematograful l-a fascinat. De zece ani visează să «scrie» filme, dar e repede descurajat de toate preliminariile ingrate care însoțesc o asemenea tentativă. În URSS, ecranizarea «Condiției umane» se tot amână... Între timp, el se amuză să enunțe — în abstract — teoriile sale despre a 7-a artă: «Un actor de teatru nu-i decât un cap mic într-o sală mare; un actor de cinema e un cap mare într-o sală mică. Infinit avantaj, pentru că anumite momente pe care teatrul nu le poate exprima decât prin tăceri, ecranul mut le-a și realizat printr-o suită de prim planuri a unor figuri omenești de mare diversitate...» (dintr-un articol publicat în «Verve» — 1939).

În februarie 1938, «L'Espoir» apare în librării cunoscând un mare succes de stimă și de tiraj. Eliberat de roman, Malraux e preocupat acum de filmul pe care ar vrea să-l realizeze după carte. Își dă seama însă că nu va avea niciodată posibilitatea materială ca să poată realiza fresca care se desfășoară în imaginația lui, cu atât mai mult cu cât vrea să nu fie nici controlat, nici constrins, să aibă toată libertatea și să lucreze cu o echipă al cărei rost ar fi numai să-l ajute la destelenirea unui drum pe care el încă nu-l cunoaște, dar pe care vrea să și-l găsească singur. «Înțeleg prin punerea în scenă de către un scriitor — alegerea instinctivă sau deliberată a momentelor (paginilor) de care este cel mai legat, precum și de alegerea mijloacelor pe care le va folosi pentru a le da o importanță particulară» — scrie el.

Face și reface primul său decupaj de zeci de ori. Îl corectează, îl remaniază... Vede și re-vede anumite filme sovietice, și filmele lui Sternberg, Stroheim. Vrea să cunoască tehnicienii de cinema, se străduie să invente un stil nou, să scoată din imagine un impact liric și brutal totodată. În fața oglinzii mimează și repetă secvența — astăzi faimoasă — a mașinii care se năpustește asupra unei mitraliere...

În sfârșit, pleacă în Spania să-și facă filmul. Josette îl însoțește.

Catalonia

Din scrisorile Josettei Clotis către Suzanne Chantal:

*Barcelona — 23 iunie 1938. «Sînt script-girl. Îmi place grozav. Azi am fost după un inginer de sunet, pe front. Pe Ebre, cu barca. La micul dejun am băut o apă mai mult sau mai puțin colorată, care se numește ceai sau cafea și care are un gust oribil... La prînz am mîncat pisică. Nu există țigări. Nu există zahăr. Nu există nimic. Ne gîndim din ce în ce mai mult la mîncare. Vîno. Adu-ne săpun, pastă de dinți, cremă de ras...»

Filmul se face în niște condiții... uluitoare. N-au de nici unele, și dispun de orice! Fiindcă toată lumea le sare în ajutor, toată lumea colaborează, trecători, negustori, chiar și armata — cu condiția să nu fie trimisă în altă parte pentru o sarcină mai importantă. Pe platouri nimic nu poate fi prevăzut: în exterior, pelicula se termină cînd nu te-ai așteptat în studio lumina clipește, scade, se stinge. E imposibil să vezi ceva din materialul filmat, nu există laborator. Totul se face la nimereală, totul se rezolvă prin improvizații. Dar nimeni nu se descurajează, nimeni nu se îndoiește de reușita finală...

André Malraux, la vîrsta «Speranței» — «unul din primele zece, dacă nu unul din primele cinci filme ale lumii (Claude Mauriac)

«O lume fără speranță e irespirabilă»



22 sept. «Ne-am întors ieri de la Tarragona unde am stat 15 zile. Bombardamentele sînt mult mai impresionante decît la Barcelona. Orașul e mic, apărarea antiaeriană insuficientă; auzeam bombele șuierînd ca și cum ne-ar fi venit drept în cap... Dar regiunea este minunată. După tranșee se întind grădini cu smochini, portocali și iasomie. Iar jos, marea... Filmul înaintează ca o broască țestoasă și asta devine îngrijorător. Piedici și greutăți la fiecare pas — în fond aceleași pe care le cunoști, dar parcă în mai rău: pelicula nu

viciul de curierat și... s-a prăbușit. André e din ce în ce mai flămînd. Eu la fel. Am ajuns să ne gîndim doar la mîncare.»

12 oct. «Turnăm la Monserrate — «coborîrea muntelui». Am fost cazați la minăstire unde există circa 1 700 de paturi. Pentru 2 500 de figurați... Pînă să ne dezmeticim noi, a venit un transport cu răniți și paturile au fost ocupate. Soldații-figurați și-au stabilit tabăra la Colbato. «Adunarea» sună la 5,30 dimineața. Lucrul începe la 7 și durează pînă seara la 5,30, ca să nu pierdem nici

Ne mai rămîn de făcut scenele cu sfîrșirea avionului, dar avem nevoie de travelling și de un teleferic uriaș... (aceste turnări nu s-au mai efectuat niciodată, din lipsa materialelor necesare și nici mai tîrziu n-au fost reluate în Franța — N.T.)

26 oct. «De cîva timp bombardamentele nu mai încetează. Trăim într-o continuă crîspare. Bubuiturile se aud toată noaptea, toată dimineața, seara... De șase ori pe noapte... de trei ori pe dimineață, bombardamente. Și toate soldate cu morți și răniți!»



«Nu stă în puterile unei civilizații de a se lipsi de visele ei»

mai sosește, nu e lumină, trebuie să hrănim oamenii, să le asigurăm un adăpost; trebuie să facem rost de un tun, de 2 000 de soldați, de 20 de mitraliere, de 4 avionete și... de soarel. Ca să nu mai vorbesc de uniforme, chiple, galoane, autorizații... Și mereu uităm cîte ceva.»

1 oct. «André e foarte prost dispus și are și de ce. De multă vreme nu mai avem curent electric dimineața și nu s-a putut lucra decît de la cinci după amiază pînă la 3—4 dimineața, cînd ar fi o oră ideală pentru un supeu... Dar noi facem foame. Ne-am epuizat toate rezervele și nici un pachet nu ne-a mai parvenit.»

7 oct. «Se pregătește turnarea secvenței «coborîrea din munți». Sîntem foarte îngrijorați din cauza vremii. A sosit din plin toamna, și stăm cu ochii pe cer, urmărind norii... Ca și cum asta n-ar fi deajuns, avionul pe care-l aveam la dispoziție ne-a fost «împrumutat» pentru ser-

o clipă de lumină. Vremea e minunată. Ne e foame. Mîncăm ce găsim — se fac în tabără niște salate enorme din ardei cu ceapă și — cîteodată — fileuri de heringi. Asta și cu vinul roșu spaniol e ceva grozav! Seara ne întorcem puțin nebuni, amețiți de vin și gata adormiți.

În primele zile însă am pierdut un timp prețios tocmai între orele 13 și 15 cînd lumina e așa de bună. Toată lumea lăsa lucrul baltă și se repezea — fără gamele sau linguri — în jurul unui butoi cu lîntă trimis de la Barcelona. Lui André i se făcea greață, dar eu mă instalam acolo, și, așezată pe pămîntul gol, îmi sorbeam cu nesaț lîntea dintr-o cutie de conserve, pe care plini de galanterie meridională, soldații mi-o oferiseră. Cînd am sosit la Monserrate, întendentă spaniolă ne-a dat fiecare cîte o cutie de conserve sudată, dar refuz să mă mai gîndesc la ce se petrecea înăuntrul ei!

Dar în jurul Barcelonei cercul se strînge. Josette refuză să admită lucrul acesta și-i cere prin telegrame presante prietenei ei să vină cît mai repede. Înainte ca Suzanne Chantal să obțină viza de intrare în Spania, toate posturile de radio din lume anunță la 19 ianuarie că Barcelona e izolată de restul lumii și că orice comunicație este întreruptă. Începe exodul. La 26 ianuarie, Barcelona cade. Cu doar o zi înainte, Josette Clotis și André Malraux trecuseră frontiera în Franța, pe la Pertus. Sosesc la Paris abia în 4 februarie.

Cum se termină «Speranța»...

Au salvat tot ce s-a putut. Ceea ce au apucat să strîngă părăsind Barcelona, ceea ce au salvat în cursul îngrozitoarei călătorii într-un camion care traversa în fugă Cata-

Ionica. Catalonia în derută... Ca să salvezi un om, arunci în șant ce ai la îndemână, fără alegere, orice, o valiză, un pachet... Nu avuseseră suficiente cutii metalice, și filmul era ambalat în cartoane și în saci de hîrtie care se rupeau și pelicula se derula prin crăpături...

La Paris, imediat, Malraux caută să se lămurească ce s-a întîmplat cu filmul. Angajează un monteur reputat, pe George Grace, cel care crease filmoteca societății «Pathé-Natan». Și lată-l pe toți la Joinville. O caldă camaraderie îi leagă pe Max Aub — traducătorul și Corgnion — coproducătorul, pe Maréchal, aviatorul care fusese rănit o dată cu Malraux la Sierra de Teruel, și de care nu se mai desparte. Primăvara se anunță minunată.

Filmul este inform. Secvențele turnate sînt admirabile, dar lipsesc contra-planurile, racordurile. Mai trebuie turnate o serie de scene importante. Tot acest pălăjenis de imagini trebuie sortat, trebuie găsite piesele de completare — inexistente la acea oră — ale acestui puzzle uriaș. Săptămîni de-a rîndul, Malraux și monteurul lui inventează, descoperă, acoperă golurile. Cîteodată, cu durere în suflet trebuie să renunțe la imaginile filmate «acolo». Altădată apare o minune: George Grace descoperă acel admirabil zbor de porumbel filmat cu șase luni înainte într-o stradă pustie din Barcelona, pe lîngă catedrală...

Din penumbra în care lucrează fără pauze, amîndoi ies epulzați, cu ochii oboșiți, clipind des. Se reped la restaurantul din Joinville ca să se răsplătească cu cîrnatii «casei» și vin rece.

În aprilie, la Villefrance de Rouergue se filmează ultimile racorduri. E straniu cît de bine seamănă peisajul, coloanele masive romane, femeile cu șaluri pe umeri, bărbații bărboși, îmbrăcați cu jileți negre, cu cei din Catalonia...

Malraux trăiește într-o stare de exaltare. La un moment dat, fusese disperat din cauza filmului, dar acum începuse să creadă că așa cum fusese salvat, chiar mutilat, filmul va fi mult mai răscolitor decît dacă ar fi fost lucrat în liniște și cu toate mijloacele artistice și tehnice la dispoziție.

La 3 iunie 1938 are loc prima proiecție a «Speranței» (care pentru echipă va rămîne încă foarte multă vreme «Sierra de Teruel»). Toți sînt emoționați, cu un nod în gît... Jo-sette are ochii în lacrimi. Filmul se născuse! Și, ca după orice eveniment atît de așteptat, urmează o senzație de mirare, apoi o senzație de gol... Și un botez: la restaurantul spaniol, cu multă «paella» și vin roșu!

Filmul se născuse! Era și timpul. Co-«producătorul» Malraux descoperea cu amuzată uimire că nu-i mai ajung banii nici pentru un bilet de metro...

Traducere și adaptare de
Adina TOMESCU



«O societate fără
valori intelectuale
nu mai e o civilizație,
ci o societate
de infuzori»

Teorie, tehnică și... muzică

Victor Iliu inedit

Filmul nu-i obiect de artizanat

Arta creației filmice este într-adevăr un fel de scriitură a artistului, a regizorului, în care el, «creatorul», nu se află în afara «materiei» operei sale, ci în ea, cu toate atributele lui spirituale, raționale, psihice, morale, cu respirația și gesticulația lui. Materie și unealtă! De aceea filmul nu poate fi potrivit de creatorul (realizatorul) lui ca un obiect exterior lui, pe care-l «fasonează» cu unelte, instrumentele meseriei.

Filmul, cu tot caracterul producției lui, nu-i un obiect de manufactură sau măcar de artizanat.

Un film să fie intensă «aventură» a realizatorului, un fel de «recital» total, în care el să-și epuizeze întreaga lui substanță așa precum dansatorul se exprimă pe sine prin sine!

Cele de mai sus dau cheia a ceea ce se cheamă tonul personal în expresia operei, al acelui indice — inimitabil al originalității, al expresiei totale a personalității creatoare.

«Distanța» se pune între artist și realitate, nu între artist și opera lui. (Opera este expresia secundară în ordinea cronologică a procesului de creație.)

Rațiunea dramatică a limbajului

Nu se înțelege deajuns că limbajul artei cinematografice, tehnica expresiei, a comunicării, chiar dacă respectă regulile fundamentale obligatorii și convenționale ale comunicării ideilor prin limbă (și prin scris), ele nu pot fi reduse la acestea. Identitatea «procedurilor» limbajului simbolic ideografic (egiptean, chinez, maya) este aproximativă, nu iluzorie. În nici un caz «limbajul» artei nu poate fi rezumat sau identificat la atita!

Oare procedeul filmării în planuri foarte lungi, de sute de metri, are vreo contingentă cu modul analogic, simbolic, eliptic, etc. etc. al scrierii ideografice? Montajul bucatilor diferite, după tehnica lui Eisenstein, Griffith și alții este înlocuit cu «montajul» în cadrul care nu mai tinde la realizarea jocului între două imagini și a derivatei lui în conștiința spectatorului, ci urmează pur și simplu **mecanica atenției**, a deplasării succesive a atenției de la un centru de atenție la altul, în funcție de rațiunea dramatică, etc., într-o bucată de «montaj» lungă și neîntreruptă.

A dormi, a visa

Îmi imaginez o piesă de teatru care să înceapă cu un vis al eroului principal. (Acesta se află în scenă pe un pat sau într-un fotoliu). Visul va fi tratat într-un stil extravagant, bizar, după legile asocierii imaginilor în logica onirică. O anumită doză de straniu va intra în compoziția secvenței respective. Uneori accente scurte, bazate pe non-sens, vor colora atmosfera de coșmar înșeninind frunțile încordate ale spectatorilor.

Visul se va referi la trecut, la un anumit trecut căruia i se va dezvălui prin acest procedeu, tarele cele mai ascunse, dilatăndu-le, exacerbându-le în oglinzile magice ale somnului.

«A dormi, a visa! A visa, a dormi!»

Nu e vorba de o întrepătrundere a celor două domenii, ci de o dilemă! Ea va «funcționa» în primul act, al călătoriei paradoxale în trecut, ca un ghid nevăzut în spațiul și timpul populate de figuri de ceară, de măști grotesti, de duhuri, de ființe dezarticulate, o zguduitoare, meta-realitate, o proiecție teribilă a unei lumi care-i silite să părăsească istoria.

În continuare, pe acest fundal se va proiecta, într-un relief excitant pentru imaginația și interesul spectatorilor, acțiunea eroului principal și a celorlalți eroi ai piesei, eroi care ignorează ascunsele tare ale partenerilor lor.

Dubla luptă a eroului: cu semenii lui, cu monștrii din el (din trecutul lui), lecție de umanitate, de eroism etc, de stăruință. Victorie!

Cîntecul, ca automatism

Contagiunea unei melodii (transmisiunea ei prin mimetism auditiv). Este un fapt psihologic frecvent și cunoscut.

Este un pretext sau un material cinematografic excelent.

Cineva trece pe o stradă. Dintr-o casă cu geamul deschis (sau închis?, dar nu e «evident») se prelinge discret, sau tare(?) un cîntec executat de un instrument sau vocal.

Cel ce trecea pe stradă reia mai tirziu melodia, fluierînd-o sau fredonînd-o. Merge mai departe cufundat în gînduri, cîntînd încetîșor și automat. Se întîlnește cu altcineva care, sub influența acelei surse sonore originare, fluieră sau cîntă conștient și deci mai puternic și mai expresiv, același cîntec.

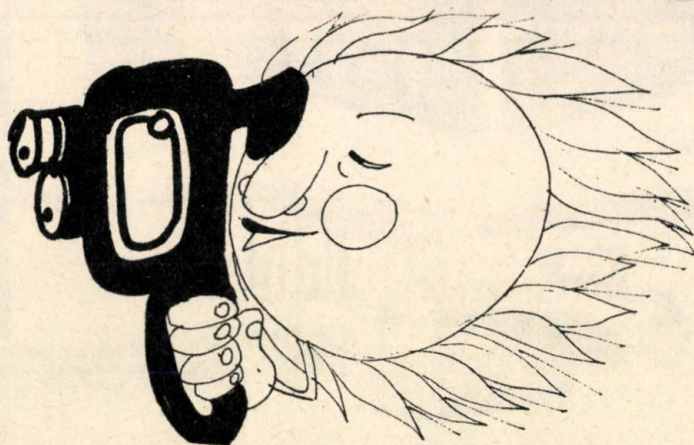
Primul, sub șocul evenimentului, își dă subit seama de automatismul său. Surpriza lui. Încetează cîntecul... celălalt trece mai departe cu melodia.

Acest motiv cinematografic poate fi speculat în multe feluri, după necesitățile filmului.

Victor ILIU

(Texte puse la dispoziția redacției de către
Bianca Sofia Iliu. Subtitlurile aparțin redacției)

Cinematograful



SOLAR



În fața evenimentelor de excepție, omenirea discută, omenirea comentează.

Cîteva ani după terminarea celui de-al doilea război mondial, încheiat apocaliptic cu explozia celor două bombe atomice de la Hiroshima și Nagasaki, subiectul nr. 1 a fost fisiunea nucleară. Atomul, această copleșitoare descoperire ce amenința ordinea naturală a lucrurilor și existența planetei, se cerea explicat, lămurit. Omul de rînd, omul de pe stradă, încerca febril să înțeleagă misterul micro-universului încărcat cu o energie distrugătoare. Peste tot în lume, ziare, reviste, conferențieri făceau eforturi să informeze pe cei neinițiați despre tainele structurii materiei.

Curiozitatea științifică devenise o adevărată maladie. În Lumea Nouă, fostul șef al laboratoarelor atomice de la Los Alamos, dr. J.R. Oppenheimer, dezvăluia misterul particulelor elementare în fața unui auditoriu setos de senzational. În Anglia, profesori eminenți de la Universitatea din Oxford țineau conferințe în cadrul unor societăți înființate ad-hoc, de funcționari, pensionari, agricultori și chiar de domnișoare bătrîne, explicînd în termeni simpli teoria cuantică a lui Planck și modelul atomic de la lordul Ernest Rutherford la danezul Niels Bohr. Și fie că înțelegeau sau nu, oamenii s-au convins de un lucru: în epoca noastră,

specialistul cu preocupări înguste (acuzat, deseori, pe nedrept de formație unilaterală) își dă mîna cu individul de «cultură generală» sau care s-a concentrat exclusiv asupra artelor și disciplinelor umaniste. În fața evidențelor palpabile, cutremurătoare, omenirea a început să învețe fizica.

La numai trei decenii după demonstrația «excesului de energie», omenirea se vede confruntată cu criza «lipsei de energie». Atomul domesticit de minți iscoditoare în sofisticate centrale nucleare, acoperă numai în parte penuria combustibililor convenționali. Energia eoliană și geotermică, forța mareelor și altele sînt luate în considerare pentru satisfacerea, mereu crescîndă a foamei de energie planetară. Și cum bilanțul rămîne pe mai departe deficitar, omenirea a constatat cu surprindere că a ignorat una din energiile primordiale, originea însăși a vieții, soarele. Cele 800 de generații ale lui Alvin Toffler se obișnuiseră să vadă în astrul ceresc un element decorativ al bolții albastre, ceasornic cosmic al bioritmurilor naturale; egiptenii l-au zeificat, țărani și l-au făcut prietenul culturilor vegetale, pictorii l-au fixat pe pînză, operatorii l-au căutat după nori cu exonometrul, orașenii și l-au luat tovarăș de vacanțe «estivale» și abia acum, tirziu de tot, au înțeles că emanațiile soarelui, lumina cea de toate zilele, poate constitui un răspuns la criza de energie.

Imediat după război, inițiații și amatorii, funcționarii, pensionarii, agricultorii și chiar domnișoarele bătrîne făceau eforturi să se informeze asupra energiei nucleare.

Adică asupra «excesului de energie».

Azi, în pragul deceniului al 9-lea, e cazul să facem același efort pentru a înțelege «lipsa de energie» și soluțiile care se impun. Inclusiv în cinematografie

Din nevoie, din necesitate vitală, omenirea obișnuită să stea cu nasul în pămînt, și-a ridicat privirea spre cer și, dintr-un impuls neodarwinist, a început să vadă soarele cu ochi de energetician.

Și din nou omenirea s-a apucat să învețe fizica.

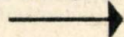




Fig. 1

Cinești și cinefili, să studiem fizica

În numărul pe aprilie al revistei «Cinema» din 1978, publicam o informație culeasă din presa străină de specialitate, cu scopul vădit de a atrage atenția asupra unei noutăți ieșită din comun, din lumea filmului; apariția primului cinematograf solar din Franța (figura 1.). N-am încotro și reproduc: «Inovație în construcția de săli; a fost dat în funcțiune primul cinematograf cu încălzire solară, «Gaumont-Colisée» la Paris. R. Roz și R. Chauvelin, directorii cinematografului, afirmă că utilizarea energiei solare reduce consumul de combustibil convențional cu 50%. Deși rezultatele nu sînt pe măsura investițiilor, directorii sălii continuă să persevereze, gîndindu-se probabil la o veche zicală franțuzească: «nu faci omeletă fără să spargi ouă». Încheiam citatul și mă semnam.

De fapt, știrea la origine era ceva mai amplă. Se spunea, de exemplu, că soluția propusă a constat din instalarea în curtea interioară a construcției, deasupra sălii de cinema, a unui captor solar de circa 100 mp. cu o orientare acceptabilă. Inconvenientul principal al proiectului era umbră clădirilor care înconjoară captorul și însoțirea de iarnă relativ slabă de la Paris. Trebuia deci să se găsească o soluție de a lucra cu fluxul difuz al bolții cerești.

Proiectanții au cerut captorul să

încălzească apa foarte rece care pleacă de la un grup frigorific de la 4 °C. la 10°C. Acest grup transferă căldura pe condensator, amplificîndu-i cantitatea de energie cu 25% și mărindu-i temperatura pînă la 45°C.

Astfel încălzită, apa este utilizată pentru a ridica temperatura aerului cu care se ventilează sala de cinematograf, reducînd necesitățile energetice de la 280 000 kcal/an la 120 000 kcal/an. Și articolul se încheia: În stadiul actual al cunoștințelor, mai mult decît embrionare, se poate estima că această instalație de încălzire solară a permis o economie de 66 de tone de combustibil de calorifer pe an. Urma o schemă rudimentară, după care se puneia punct (figura 2.)

La acea dată, n-am îndrăznit să mă avert în toate aceste detalii tehnice. Mă gîndeam că pentru cititorul neavizat, trebuiau lămurite noțiuni aride de captor solar, energie radiantă, oscilații electromagnetice, spectru vizibil, etc., etc., care presupun cunoștințe, fie și elementare, de fizică. Ori de cîte ori am publicat cite ceva am fost persecutat de ideea de a nu fi înțeles. Și apoi, ce interesează pe cititorul revistei «Cinema», care plătește conștiințios 5 lei la chioșcul de ziare și la prima reacție răsfoiește paginile uitîndu-se la pozele actorilor, cum stăm cu energia solară, fie ea aplicată chiar și la condițiile unei săli de cinematograf?

Dacă o fac acum, călcîndu-mi într-un fel pe inimă, o fac pentru că

responsabilul acestei ediții a almanahului mi-a cerut-o cu insistență, vînd probabil la un proiect românesc similar și la faptul că anul 1980 înseamnă începutul unei adevărate revoluții în gîndirea noastră de energofagi cu sau fără înclinații cinefile.

M-a ajutat mult să pătrund unele aspecte și nuanțe un prieten, arhitect vechi, pasionat și perseverent inițiator al construcțiilor solare în țara noastră, profesor la Institutul de arhitectură din București, care și-a pierdut vremea cu mine în discuții interminabile, mi-a procurat documentația și mai ales mi-a deschis gustul pentru o temă fascinantă și cu mari perspective de viitor.

Cer scuze, deci, cititorului pentru o eventuală plictiseală, dar nu mă pot abține să nu-l pun în gardă că, făcînd accidental coadă la benzină sau la butelii de aragaz (coada este și ea prilej de meditație), s-ar putea să reflecteze mai adînc că **ceva** s-a schimbat în existența noastră terestră, că micile sau mai marile noastre comodități vor depinde din ce în ce mai mult de termodinamică, de captorul solar, de radiația astrului celést.

Și iarăși, vrînd-nevrînd, punem mina pe carte și răsfoim fizica. Sper să nu mi se reproșeze quousque tandem...?

Lumină egal energie

Lumina soarelui este o formă a energiei radiante. Din punctul de

GAUMONT COLISEE

1^{er} cinema solaire

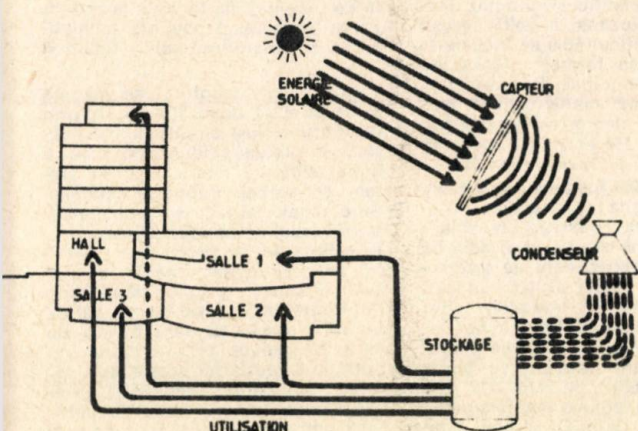


Fig. 2

SCHEMA DE PRINCIPE DE CHAUFFAGE SOLAIRE DU CINEMA COLISEE

vedere al teoriei clasice sau electromagnetice, lumina este acel tip de energie care se propagă în spațiu prin oscilații electromagnetice. Undele radio captate de receptoarele dumneavoastră, emisiunile de televiziune, radarul aeroporturilor, razele Röntgen, cînd mergeți la medic pentru radioscopii, razele cosmice ce lovesc pereții sateliților și capsulelor spațiale, toate sînt și ele forme ale energiei radiante. Comună tuturor este viteza constantă de propagare în spațiu (C), care în vid este de 300 000 km/secundă. Ce le deosebește? Lungimea de undă (λ), adică distanța parcursă în timpul unei oscilații complete și frecvența (ν), respectiv numărul de oscilații pe secundă. De aici formula simplă: $C = \lambda \nu$

Viteza fiind constantă, înseamnă că λ , adică lungimea de undă este

cu atît mai mare cu cît frecvența este mai redusă și invers, cu cît frecvența unei radiații este mai ridicată, cu atît lungimea de undă este mai mică. Lungimea de undă fiind distanța parcursă în timpul unei perioade, ea se măsoară în unități de lungime: kilometri și metri în cazul emisiunilor radio, centimetri pentru radar și transmisiile TV, milimicroni ($m\mu$) pentru lumina soarelui ($1 m\mu = a$ milioanaparte dintr-un milimetru), unități Angström ($\text{\AA}$) pentru razele Röntgen ($1 \text{\AA} = 1/10 m\mu$) și unități X (o unitate $X = 1/1000$ de $\text{\AA}$) pentru razele cosmice.

Frecvența fiind invers proporțională cu lungimea de undă, apare limpede că frecvența, numărul de perioade sau oscilații complete pe secundă este infinit mai mare la

razele cosmice în raport cu cele radio.

Am ajuns astfel la pragul de a trage o primă concluzie importantă pentru scopul nostru: din spectrul larg al energiei radiante, ce se întinde de la undele radio la razele cosmice, lumina solară, atît de familiară la suprafața Terrei, reprezintă un domeniu foarte îngust cuprinzînd ultravioletele apropiate, spectrul vizibil și radiațiile infraroșii. Cea mai mare parte a radiațiilor ultraviolete sînt absorbite de pături înalte ale atmosferei; cele care ajung pe pămînt sînt invizibile ochiului, dar le simțim prezența brînzîndu-ne în vîrf de munte sau pe țărmul mării. Razele infraroșii cu prelungirea lor pînă în zona radiațiilor calorice sînt iarăși invizibile, prezența lor traducîndu-se prin efectul de căldură. Ceea ce «vedem», spectrul vizibil sau «lumina albă» a soarelui este porțiunea cuprinsă între 400—700 $m\mu$ cu întreaga paletă de culori de la roșu la violet.

Este momentul cînd fizicianul îmbracă haina de filozof și poet. Căci ce poate fi mai tulburător decît a explica oamenilor că ceea ce «văd», întreaga imagine optică despre univers și natura trecută prin ochi și creier este fereastra îngustă de 300 $m\mu$. Omul își creează imaginea despre lume prin lumină. Și dacă colegii mei de la ACIN ar fi conștienți că toată arta cinematografică «începe» doar în acești 300 nenorociți de milimicroni, o fărîmă de radiații din spectrul larg al energiei radiante universale, i-ar apuca disperarea de limitele noastre și de răspunderea față de specie, atunci cînd iradiem pelicula la comanda autoritară «motor».

Cunoscînd identitatea luminii, să explicăm de ce Ea este o formă de energie capabilă a fi utilizată în captoarele solare. Răspunsul l-a dat tot un fizician, un mare fizician german, pe nume Max Planck, care, după 20 de ani de activitate în domeniul termodinamicii, face o deducție, verificată ulterior experimental, ce avea să zguduie din temelii toată fizica și o dată cu ea existența planetelor: înțelegerea proceselor din interiorul atomului. La 14 decembrie 1900, Planck comunică în fața societății germane de fizică descoperirea unei constante universale ce-i poartă numele, notată minuscul cu litera «h», avînd valoarea tainică pentru neavizați de $6,5 \cdot 10^{-27}$ erg. sec. Din această zi, există teoria cuantelor, revoluționară, șocantă, înțeleasă mult mai tîrziu în ideea că natura face salturi.

Despre ce este vorba. Din necesități de ordin teoretic, Planck emite ipoteza că fiecarei oscilații complete (amintită anterior) îi corespunde o cantitate invariabilă de energie egală cu $h \cdot \nu$. Lumina transportă deci energie în cantități discrete, bine precizate, sau cuante de acțiune. Energia unei radiații $E = h \nu$ reprezintă produsul dintre h și frec-

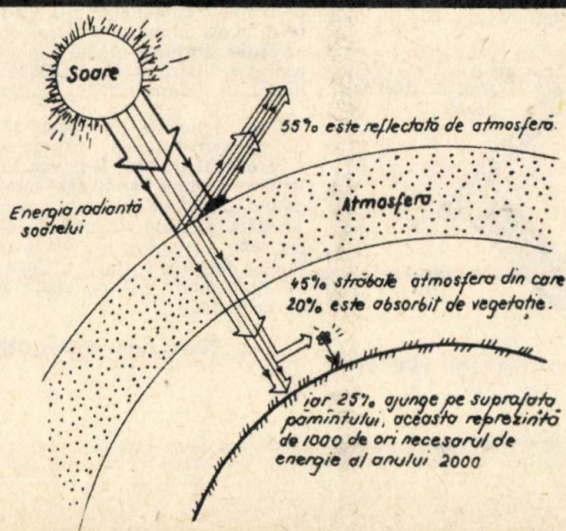


Fig. 3

vență. Cu cât frecvența unei radiații este mai mare, cu atât energia ei este mai ridicată. Pe aceste considerente, razele cosmice au o energie superioară razelor X, după cum radiațiile infraroșii posedă o energie mai mică decât cele din domeniul vizibil.

Lumina albă de zi, aparent omogenă, este compusă la rîndu-i dintr-o suită de radiații cărora le corespunde un număr mare de nuanțe cromatice, reduse convențional la cele 7 culori fundamentale.

Am insistat asupra luminii, formă a energiei radiante, pentru a înțelege mai târziu de ce captoarele solare «lucrează» și iarna, evident, cu randament mai scăzut, când componenta calorică este sensibil mai redusă. În meseria noastră de cinești, dovada cea mai evidentă este expunerea peliculei în aparatul de filmat, în care transformările de ordin fotochimic se petrec ca urmare a **absorbției** energiei luminoase de către halogenura de argint. În felul ei, pelicula cinematografică este tot un gen de captor solar, de altă natură, cu altă destinație, iar operatorii sînt primii beneficiari ai energiei spectrului vizibil înhămat la carul frumosului. Și nu mi se pare deloc exagerat cînd un mare cineast i-a numit pe operatori și fotografi... **ucenicii soarelui.**

Soarele «ex cathedra»

Soarele emite în spațiu energie radiantă calculată la 6 600 de w/cm.p. La limita atmosferei terestre, ea se reduce la 0,14 w/cm.p., valoare ce se numește constanta solară. O parte importantă este absorbită de straturile superioare ale atmosferei (dacă n-ar fi așa, radiațiile ultraviolete ar primejdi viața însăși), iar restul (circa 45%) ajunge la suprafața pământului. Echivalent în tone de combustibil convențional, energia solară reprezintă circa 65 000 miliarde tone/an, adică de 1 000 de ori mai multă energie decât cea calculată a fi necesară omenirii în anul 2000 (figura 3).

Avantajele energiei solare, excedentă cantitativ, ineputabilă în timp și nepoluantă, sînt «umbrite» deocamdată de inconvenientele ei: intensitatea relativ scăzută, caracterul intermitent legat de pendulul zi-noapte, solstițiu-echinocțiu, starea de nebulozitate a bolții cerești și mai ales dificultățile de stocare în comparație cu formele clasice de energie. În condițiile Bucureștiului, energia solară medie zilnică măsurată pe un plan orientat către sud și înclinat la 45° este de 4 000 kcal/mp, respectiv 4,5 Kwh/mp în sezonul cald și de 1 800 Kcal/mp sau 2 Kwh/mp în perioada sezonului rece.

Amplasarea construcțiilor solare trebuie să țină seama de gradul de insolație al zonei, care se traduce prin numărul mediu al zilelor senine cind intensitatea radiației solare este considerabil. Statisticile demonstrează că, în condițiile climatice ale țării noastre, se poate conta în medie pe 110—115 zile senine pe an, zonele mai favorabile fiind cele din Delta Dunării cu circa 160 zile senine pe an, litoralul Mării Negre și Valea Prahovei cu circa 140 zile cu cer degajat pe an. Una peste alta, la nivelul întregii țări se înregistrează 2 100—2 200 ore senine pe an, cifre apropiate dacă nu superioare cu cele ale Parisului, unde a avut loc «premiera» cinematografului solar.

Captorul solar

Am subliniat anterior termenul absorbție fiindcă absorbția este cheia de boltă a tuturor transformărilor din natură sub acțiunea radiațiilor solare: chimice, electrice, termice, etc. Rezumându-ne strict la cadrul particular al cinematografului solar, absorbția energiei solare de către captor determină conversia ei în energie termică sau calorică.

Specialiștii din acest domeniu îi spun heliocaptor, un convertizor care transformă radiația solară în căldură. De altfel, acest tip de conversie este — cel puțin pentru moment — și cel mai economic, randamen-

tul lui variind între 50—60%. Cap-
tatorul helioteuristic realizează practi-
c incalzirea cu ajutorul energiei
solare a unui fluid, de obicei apă sau
aer, care poate fi utilizat direct la
obținerea de căldură (incalzirea să-
lilor de cinema), fie indirect la produ-
cerea de căldură sau frig (climati-
zarea cinematografului) — figura 4.

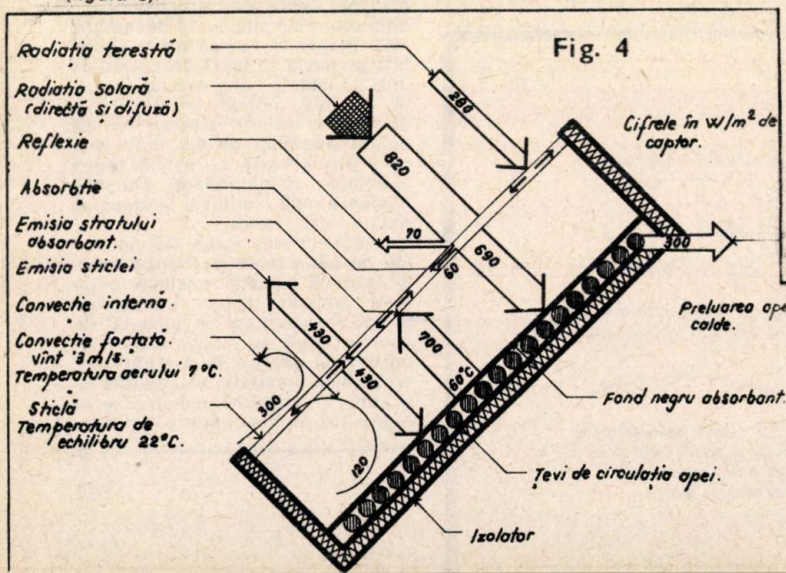
Constructiv, captorul se rezumă la un strat de absorbție negru, prin interiorul căruia circula fluidul destinat a prelua căldura, pe care o magazienează ulterior într-un sistem de stocaj. Pentru a optimiza fenomenele termice și randamentul transferului de energie, captorul este echipat cu un perete transparent (sticlă, plastic, film translucid) plasat deasupra stratului absorbant, între care se face vid cu scopul de a obține efectul de seră. Efectul de seră se traduce printr-o bună penetrație a radiațiilor solare prin peretele transparent (cca. 85%), printr-un baraj față de radiațiile infraroșii emise de stratul absorbant și printr-o diminuare a pierderilor de căldură datorate convecției.

La ieșirea din captor, fluidul încălzit este trecut printr-un rezervor de stocare a energiei termice, capabil să restituie căldura la comandă, atunci cînd captorul nu mai transmite calorii (noaptea sau zilele cu cer acoperit).

Din motive lesne de înțeles, nu mai insist asupra instalației de circulație a fluidului, construcției elementului de stocaj și materialelor din interiorul lui, etc., etc. Cine este interesat să cunoască problema la nivel de specialist, este «calduros» săfiuț să citească articolul «Soarele, acest arhitect» de arh. Sandu Miculescu, apărut în nr. 4/1978 al revistei «Arhitectura».

Subsemnatul nu și-a propus decât să vă sensibilizeze într-un domeniu inedit, arătându-vă că se poate și așa. Treaba nu-i simplă și nici ușoară. Pe de o parte, transformarea energiei solare în energie calorică și stocarea ei implică pierderi și costuri ridicate, pe de altă parte, avem de luptat cu noi înșine, cu o mentalitate ce acceptă greu că soarele, acest inepuizabil furnizor de **energie gratuită**, poate fi o alternativă a viitorului, în condițiile penuriei de combustibili tradiționali.

Dacă totuși, n-am reușit să vă alung plictisela, îmi găsesc consolarea citindu-l pe Max von Laue, fizician de talie mondială, care, cu peste 30 de ani în urmă, spunea: «Astăzi, această noțiune de energie face parte din inventarul spiritual al fiecărui om cult». Ceea ce, pe mulți dintre noi, nu poate decît să ne flateze...

Constantin PIVNICERU

Prezența și absența muzicii

**Refuzînd să ne mulțumim
cu discutabila butadă
«muzica de film cea mai bună
e aceea
care nu se aude»,
am solicitat cîtorva compozitori
opiniile lor avizate despre
acest însemnat sector
de creație**



Tiberiu Olah:

Nici cinema mut, nici muzică de concert

Să vă vorbesc despre muzica de film? Dar, de fapt, noi nu mai scriem muzică pentru un film, ci muzici diferite la același film, prin intermediul cărora urmărim să realizăm anumite racorduri dramatice, să stabilim legături lirice sau dinamice între secvențe disparate, să compensăm, prin unități stilistice muzicale lipsa de unitate și de stil a întregului cinematografic. Și aceasta chiar dacă la o epopee istorică — să zicem — sintem nevoiți să folosim la distanță de numai cîțiva metri de peliculă, motive muzicale orientale sau bizantine, în funcție de schimbările rapide de ambianță. Aceasta face din ce în ce mai dificilă munca unui compozitor. În atari condiții, mi se pare oarecum explicabilă tendința unor regizori ai noștri care folosesc — e drept, cu minimă rezistență, fără consimțământ muzicală — colaje muzicale îmbinînd diverse stiluri și renunță la partiturile scrise anume pentru film. În fond și Pasolini a folosit, pentru un film al său, motive folclorice românești foarte vechi și n-a compus special o muzică «antichi-

zantă». Era o greșală? N-aș zice. Ideea mi s-a părut originală, ea fructifica foarte bine atmosfera dramatică a filmului, nu-ți dădea senzația unei audiții de fonotecă. Depinde cît de creator știe să se folosească regizorul de aceste motive muzicale sau de partitura originală. Tristetea e alta: aceea că în general în lume, regizorii gîndesc încă în dimensiunile filmului mut. Ei realizează în decupaj un montaj abstract, nu țin seama de imaginea sonoră. Chiar și aparatele de filmare și înregistrare sînt construite ca pe timpul filmului mut, pe benzi separate: montezi imaginea separat de sunet, și ulterior le amesteci. De aici vine greșala. Gîndim separat, încă din scenariu, volumele sonore și volumele vizuale și nu concomitent, cum ar fi normal. De aceea și ritmul — dacă observați — e ritmul filmului mut. Regizorul lasă personajul să fugă douăzeci de metri, îl filmează și-l montează, apoi îi adaugă «zgometele», ilustrări convenționale ale unui timp real ce-ți dau senzația ilustrării de platou, și nu a vieții așa cum se desfășoară ea — imagine vizuală și auditivă, concomitent.

Îmi visez un film în care să existe de la început această preocupare pentru dubla dimensiune reală și artistică a volumelor; să existe o totală concordanță între dramaturgia imaginii vizuale și dramaturgia imaginii sonore, o simbioză, un sincrétism, o osmoză chiar, ținînd seama că avem de-a face cu o artă dinamică în care relația componentelor e într-o permanentă devenire.

În cele mai multe filme, atunci cînd aceste două planuri nu curg paralel, ele se interferează, dar simți efortul, «lipitura». O coordonare a lor inițială ar duce la un gen complet nou, care nu mai e nici cinema (cinema mut, așa cum îl înțeleg regizorii, doar ca imagine vizuală) și nici muzică (muzica din sala de concert). Sigur că pot exista — dar ca efect urmărit de regizor — aceste două lumi care coexistă pe ecran; ele se pot suprapune, pot fi paralele sau în contradicție, dar, repet, ca efect artistic urmărit din necesități dramaturgice și nu ca efect al unor stîngăcii de concepție, cum se întîmplă de obicei. Această armonie, rezultată dintr-o nouă concepție vizual-sonoră, ar oferi spectatorului o solicitare originală, o senzație nouă, cu adevărat specifică unei arte noi. Imaginea vizuală ar trebui să se împletească într-atît cu muzica, încît să nu ți se mai poată spune la montaj: «taie cinci minute de dialog» sau «mai taie din partitura muzicală». Idealism? N-aș zice — pentru că unii regizori au încercat să realizeze acest deziderat. Ce-a făcut Godard, de pildă? A filmat personajul lui fugind zece minute pe străzile Parisului, dar a luat și «în priză directă» fundalul real al străzii, cu durata desfășurării zgometelor în exterior și nu cu «efecte de stradă» realizate ulterior în cabina capitonată, ca la radio. A luat deci și sunetul «pe viu», realizînd un ciné-vérité total.

De fapt, v-am vorbit mai mult

despre banda sonoră în general și nu despre muzică, cum m-ați întrebat. Dar dacă cerem regizorului să gîndească filmul nu pe porțiuni, ci pe ansamblu, de ce l-am admite compozitorului «separatism»? —

Adrian Enescu:

Muzica - un personaj egal în drepturi

— Stimate Adrian Enescu, la modul ideal, cum vedeți dumneavoastră muzica de film (simptomatic: se spune «a vedea» și nu «a auzi» muzica de film).

— Adevărata muzică de film e cea care se mariază perfect cu imaginea, cu construcția dramaturgică, cu «arcada filmului». Deci muzica devine personaj la fel de important ca și celelalte componente ale filmului.

— Și tot la modul ideal — compozitorul?

— Cred că un adevărat compozitor de muzică de film trebuie să fie un «compozitor total»; capabil să scrie și muzică simfonică, și ușoară, și jazz, și experimentală. Și ideal e să fie și propriul său interpret.

— Teoria ca teoria, dar practica...

— După părerea mea (recunosc, subiectivă!), regizorii noștri tratează din păcate muzica ca element de umplutură. Or, «personajul-muzică» devine «personaj-egal» doar în momentele în care componentele bandei sonore (zgomote, dialog, muzică) sînt perfect echilibrate; eu, cînd scriu muzica pentru o secvență, ascult zgomotele secvenței respective și compun în funcție de tonalitate, de «sound-ul» lor.

— Dar excepții?

— Uite, Dan Pița — un regizor care înțelege care e adevăratul rol al muzicii de film; sau Dinu Tănase — în *Doctor Poenaru*, secvențele de enchainé-uri au fost montate după muzică, în funcție de ritmul ei.

— Ceva din practica laboratorului de creație?

— Pentru mine, partitura muzicii de film arată ca un decupaj regizoral; imaginez o construcție paralelă cu acțiunea dramaturgică a filmului, muzica fiind, practic, un poem, cu puncte «de minimă» și «de maximă», învîluind secțiuni de acțiune.

— Secțiunile, în viziunea lor regizorală...

— Sigur, compoziția cadrului, lumina, mișcarea camerei și a actorilor în cadru, pe scurt elementul vizual, determină stilul de orchestrație. Cînd citesc un scenariu și încep lucrul la un film, încep și căutările «corespondentului fonic» al personajului principal — deci apare un instrument leit-motiv, cu care urmăresc evoluția personajului pe întreg traseul.

— Da, îmi amintesc violoncelul în «*Doctor Poenaru*», sau muzicuța în «*Profetul*, aurul și ardelenii» «*Tănase Scatiu*» era un «conglomerat» de...

— Nai, țambal, cobză.

— Iar pentru «*Ioanide*», ce instrument leit-motiv ați folosit?

— Obolul. Integrînd, bineînțeles, singularitatea instrumentului în amploarea unei orchestre simfonice. E un film pe care l-am așteptat patru ani, o experiență unică, care mi-a impus coordonate stilistice diverse, inedite pentru mine: combinarea muzicii simfonice cu muzica de cadru — cu adevărate citate de epocă. Sper ca muzica să participe ca personaj egal în această semnificativă «frescă socială și politică».

Cornelia Tăutu:

Tonul dă stilul, unitatea filmului

— Stimate Cornelia Tăutu, de la început, colaborarea dumneavoastră cu cinematografia a fost marcată de o recunoaștere unanimă, oficializată și prin premiul ACIN și prin premiul publicului la Festivalul de la Costinești. Deci «Zidul»?

— Un film pe care l-am iubit foarte mult. Vedeți, deși mă ferec de sentimentalisme, față de Zidul am o slăbiciune specială...

— Din punctul de vedere al compozitoarei sau din cel al unui spectator «detașat»?

— Îmi recunosc slăbiciunea față de Zidul din toate punctele de vedere... Oricît aș vrea să fiu obiectivă, mă implic foarte tare în filmele la care lucrez, pentru că-mi iubesc mult meseria. Sună convențional, dar asta este!

— Sună banal întrebarea mea: «dintotdeauna» ați vrut să «vă taceți» compozitoare?

— Da! de unde, visam să devin dirijor!

— Oare unui compozitor cu atîtea «note bune» (la propriu și la figurat) îi mai poate fi teamă?

— La fiecare nou film mi-e teamă, mereu am senzația unui debut. Și mai ales, teama de plafonare... Pînă acum am avut șansa să lucrez cu regizori diferiți, la filme cu tematică diferită. A trebuit să fiu viu interesată de ceea ce vreau să transmit, servind filmul și mesajul său.

— «Rug și flacără» și «Vacanță tragică». Experiența cea mai...?

— Interesantă? Buzduganul cu trei pecoți! Mi-a pus cele mai multe întrebări cu privire la stil. Era vorba de a topi într-un tot unitar surse muzicale ținînd de muzica medievală cultă, de rezonanțe apusene existente în muzica de curte a acelei vremi și totodată de folclorul româ-

nesc diversificat pe regiuni — totul adus la un numitor comun propriu sensibilității contemporane.

Anton Șuteu:

Singura cale spre originalitate

— Stimate Anton Șuteu, am remarcat — în filmul cu care ați debutat — «*Drumuri în cumpănă*» — rolul de comentator cult și detașat al muzicii. E cumva «programatic» acest rol?

— Am compus partitura «condus» de imagine, cuvinte, joc actoricesc și ținînd cont că muzica e cea care «sudează» numeroasele secvențe...

— Predați «estetica muzicii» la Conservator; care ar fi, ex cathedra, liniile de forță ale muzicii de film?

— Grație limbajului abstract și puterii sale de generalizare, muzica de azi poate crea acel climat psihologic care îl determină pe spectator să urmărească cu un sporit interes acțiunea, cointeresîndu-l totodată pe plan afectiv. În fine, cred că muzica e chemată să imprime scenariului unitatea emoțională și stilistică urmărită de către regizor.

— Toate «punctele» de mai sus subordonează muzica; considerăți imposibilă o... independență?

— Nu imposibilă, ci neavenită. E vorba de o inter-dependență, căci filmul nu poate și nu trebuie să se lipsească de muzică...

— Se pare că muzica de film trebuie să se plaseze la egală distanță între «a i se simți lipsa» și «a i se simți prezența»...

— Totul e să descoperi tonalitatea irepetabilă a filmului la care lucrezi, să-l asimilezi stilul și să-l pui în evidență prin partitură. În fond nu există «muzică de film», ci doar «muzică pentru film»!

— În acest caz, varietatea peliculelor îi impune compozitorului de film o mobilitate specială, dacă nu chiar o «ubicuitate»?

— E adevărat că trecerea de la muzica simfonică sau camerală — la muzica ușoară (chiar și invers!) e o piatră de încercare, îți trebuie o oarecare temeritate, dar dacă filmul o cere... Sigur, veritabila «trecere» nu are nimic comun cu improvizatia facilă; trebuie s-o faci fără să trădezi: nici filmul, nici pe tine — compozitorul; și nici specificul național — singura şansă, de fapt, de a fi într-adevăr tu însuși, singura cale spre originalitate.

Interviuri de
Eugenia VODĂ

● **Autorul des menționate-
lor pelicule** «Începutul» și «Cer

cuvintului», regizorul sovietic Gleb Panfilov, are în lucru un film dedicat relației dintre artist și viață. Acțiunea noului film este plasată în anii '50 și urmărește destinul unui dramaturg care se bucură de un imens succes de public dar care simte că inspirația a început să-i fie secătuită. El pornește prin țară ca să se regenereze prin contactul cu realitățile și oamenii. În acest periplu de-a lungul și de-a latul țării apare, evident, o femeie de un ireproșabil contur moral și această iubire tirzie devine pentru dramaturgul în pană de inspirație, sursa unei schimbări a însăși concepției lui despre viață, despre oameni și despre destinul artistului.

● **Ce crede despre musical-
urile de astăzi** marele Fred

Astaire care la împlinirea vârstei de 79 de ani a ținut să declare: «Nu mă simt de 79 de ani și nici nu aș vrea să mă simt astfel. Când află ce vîrstă ai, lumea pare că te respectă mai mult și în orice caz, te ajută să treci strada... Când sînt întrebat ce cred despre musicalul de astăzi, nu



În filmul american există acum o «promoție» de italieni născuți pe malul Atlanticului. Robert de Niro este alături de Al Pacino în capul listei. Apoi vin regizorii: Scorsese, Coppola, Cimino



În Calvaria, Irina Alferova și-a făcut un strălucit debut, dar cine ar crede că este doar o debutantă. (alături de Penkina, sora ei, în film)

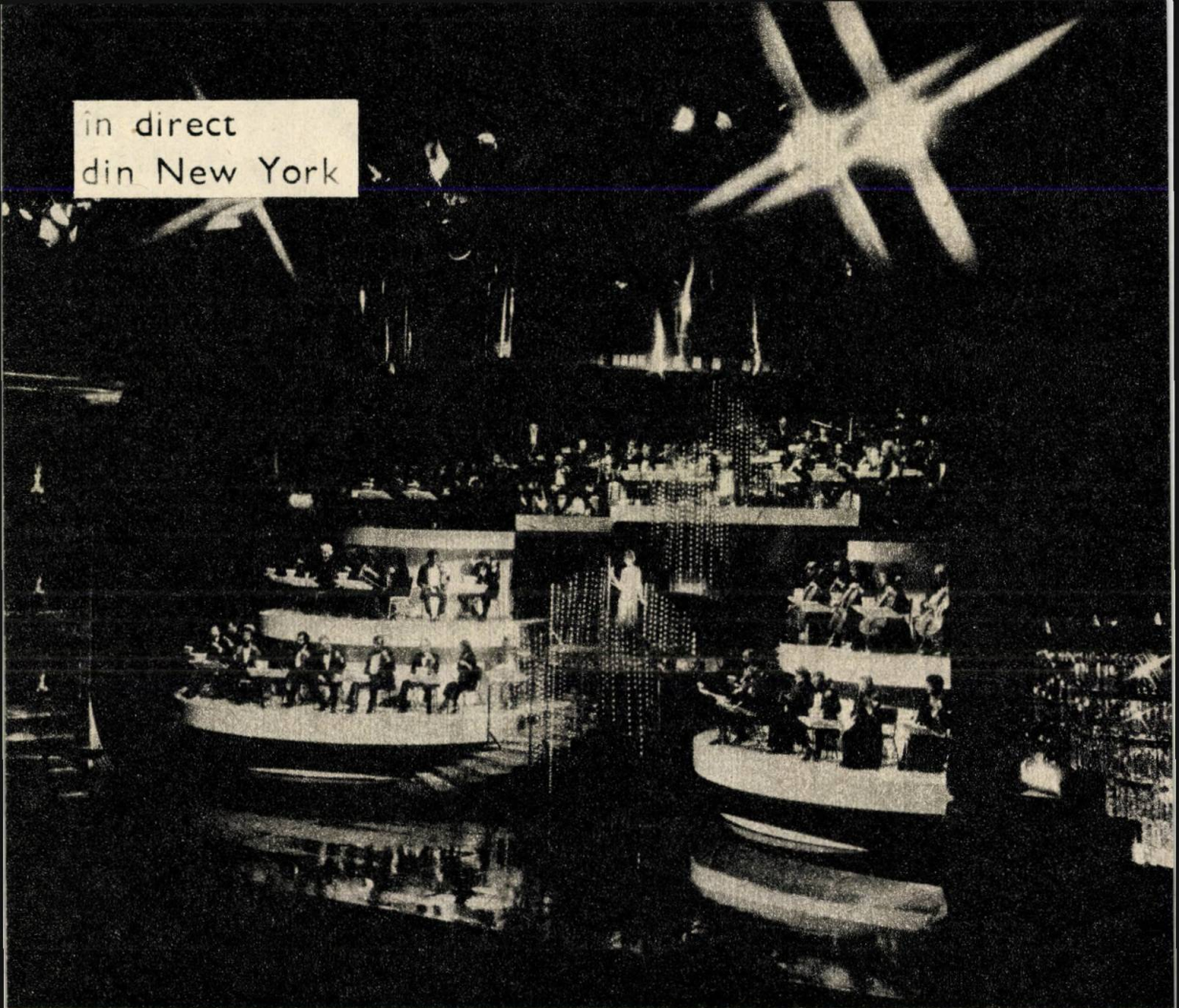
pot să spun decît atît că substanța lui a devenit parcă mai densă (uneori este chiar încărcată). Asta nu e rău, dar ca să fiu sincer, eu mă bucur că pe vremea mea musicalurile n-au fost așa, pentru că eu unul nu m-aș fi descurcat. În mod cert între musicalul de ieri și cel de astăzi nu încape comparație. Ce vreți, lumea evoluează! Dar ca să fiu din nou sincer, aș spune că eu n-aș putea să stau într-o sală înțesată de oameni și să tot ascult niște cîntece plîngărețe și lenese»

● **Filmul de actualitate produs de studiourile ungare, si**

intitulat «Micul Valentino» — în regia lui András Jeles — abordează unele probleme din viața tineretului de astăzi. Este vorba, de fapt, de «o zi din viața unui pierde-vară» — cum ține să precizeze realizatorul — și urmărește evoluția deloc de invidiat a unor adolescenți care o apucă pe drumuri greșite, cu iluzia unui trai ușor, asigurat prin activități necinstite. Filmul pornește de la aspectul facil și uneori «seducător» al vieții duse la vola întîmplării, fără tel mai înalt decît micile matrapazilcuri cotidiene care se adună și dau vieții de bisnitar un profil monstruos.

(Continuare în pag. 176)

în direct
din New York



La ce e bun OSCAR-ul?



1979 care încheie a opta decadă a secolului nostru, a sărbătorit și cea de a 51-a ediție a Oscar-ului. Aceasta a căpătat o semnificație specială.

S-ar părea într-adevăr că Hollywoodul începe să considere tot mai mult filmul ca o artă ce exprimă cel mai prompt și cel mai cuprinzător, viața cu toate mutațiile ei. Este, dacă nu o modalitate de a povesti viața, o modalitate care să facă școală, cum a fost ciné-vérité-ul, o neîndoielnică oglindă a vieții, oricât de dureroase ar fi problemele ei.

Cu aceste gânduri, să le spunem sobre, sînt tentat să pun și întrebarea «Dar Oscar-ul la ce servește?», la ce servesc Cannes-ul și atîtea

și atîtea festivaluri? De astă dată o să încerc să «telegrafiez» o părere referitoare la Oscar, nu înainte de a relata puțin despre atmosfera care introduce anunțarea invidiatelor premii.

Dar iată cum începe o festivitate Oscar: în fața unor tribune speciale, anul acesta foarte spectaculoase, anume ridicate pentru fan-ii filmului, televiziunea își desfășoară o adevărată armada de camere TV ca să-l întâmpine pe invitații al căror renume poate fi măsurat după uralele cu care sînt primiți. Toată lumea aici e îmbrăcată de gală. Toți bărbații în frac, inclusiv cei care cară cablurile televiziunii, portarii, electricienii, etc. La actrițe, politica vestimentară se schimbă. Cu cît o actriță este mai renumită, cu atît eleganța

ei este mai sobră și mai de bun gust. Cu cît ea este mai puțin cunoscută, se îmbracă mai fistichiu, în rochii ultra-decoltate și coafuri de vampă, bineînțeles ca să atragă atenția. Festivitatea asta de intrare în sala propriu-zisă ține aproape două ore. Este parada starurilor, a starletelor și a personalităților care prezidează manifestarea. Toți sînt «atacați» de paparazzi locali și internaționali, toată lumea este expusă la oroire și asurzire, pe de o parte din cauza strigătelor și chiotelor, pe de altă parte din cauza blitz-urilor aparatelor de fotografiat. Victimele paradei de la intrarea în sală sînt «forțate» să zîmbească obiectivelor și camerelor de televiziune și chiar să uite pentru o clipă că sînt oameni ca toți oamenii, cu proble-



mele lor, cu grijile lor și cu bucuriile lor. Din imensa listă de invitați, nu lipsesc decât cei care... nu au venit, unii pentru că filmează în străinătate, alții pentru că au preferat să urmărească desfășurarea în fața micului ecran. În sala Pavilionului Chandler din Los Angeles, ilustrul cortegiu al invitaților de onoare este întâmpinat cu aplauze îndelungate. În sfârșit, se ridică cortina și ea dezvăluie o scenografie care, după umila mea părere, ar fi fost și ea demnă de un Oscar. Anul acesta, onorea de a fi maestru de ceremonii n-a mai avut-o un faimos actor hollywoodian, așa cum se încetățenise tradiția, ci însuși «regele» programelor de interviuri al rețelei de televiziune N.B.C.: Johnny Carson. El este un adevărat recordman de televiziune. Rezistă de peste 20 de ani pe setul de televiziune, ca interviuier. Printre cetățenii Americii de astăzi, el are privilegiul de a fi considerat o «National Treasure», adică o valoare națională cum se spune în România, și cum se consideră în general orice raritate pe lumea asta. 54 de țări și peste 300 de milioane de telespectatori au urmărit festivitatea condusă de el. Deschiderea oficială a fost făcută de președintele Academiei și informația demnă de luat în seamă pe care a furnizat-o el, a fost aceea că membrii activi ai Academiei (adică cei care prin votul lor stabilesc Oscar-urile pe anul respectiv) au vârste de la 8 la 83 de ani. Apoi s-a citit regulamentul, alternându-se totul cu momente de bună dispoziție.

Acestea au fost — în linii mari — manifestările preliminare sau adiacente, mai puțin cunoscute de cei care află doar de lista premiilor Oscar.

Și la ce este totuși bun Oscar-ul? Ca și festivalurile de film, decernarea Oscar-urilor — este un lucru constatat — contribuie enorm la aducerea spectatorilor în sala de cinema. Apoi el este un fel de «injecție psihologică» pentru cei care fac filmele. Pentru actori și regizori, pentru scenografi și tehnicieni. Chiar și pentru producători. Un laureat cu Oscar este nu numai un bun cineast al anului, ci un foarte bun cineast. Poate fi oare «manipulată» decernarea Oscar-urilor? Nu, pentru că investigații foarte severe și statistici după statistici dovedesc că voturile secrete ale celor 3 400 de membri ai Academiei americane de film sînt păstrate cu toată rigurozitatea în safe-urile unei instituții speciale de contabilitate, foarte reputată în America, tocmai pentru că așa cum umblă vorba la Hollywood, în cetatea filmului nimeni nu poate păstra nici un secret. Pecetea tainei care se pune peste voturile membrilor Academiei, îi înnebunește chiar și pe criticii de profesie, ale căror pronosticuri nu prea se nimeresc, iar cînd se brodesc în proporție de 80% aceasta este chiar o performanță. Pentru că nimeni, absolut nimeni nu poate afla cu o clipă mai devreme



După
o «injecție
psihologică»
(Jane Fonda)

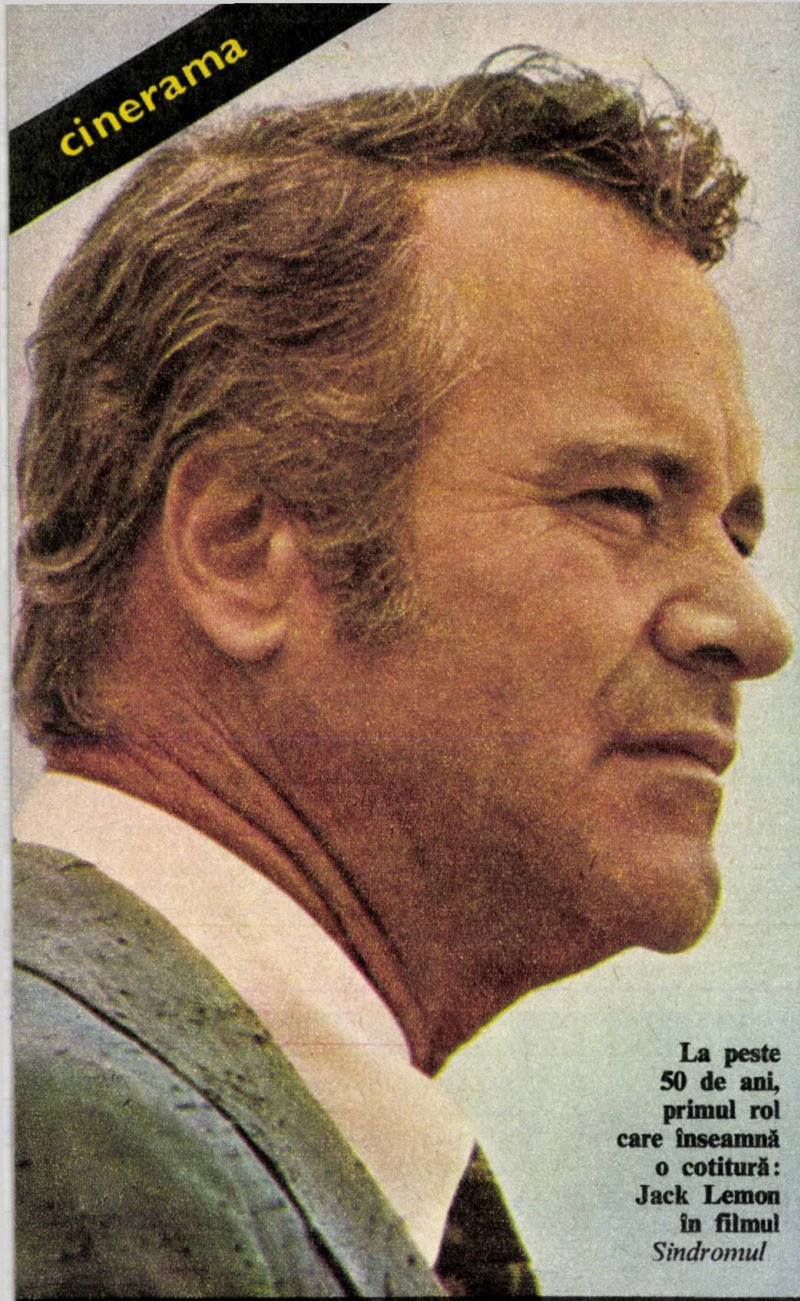
cine și ce premii va primi. Cu excepția premiilor speciale, bineînțeles, care onorează cariera unui actor de mare reputație, decernate pentru întreaga sa activitate, sau pentru contribuția umanitară sau cele decernate pentru progrese remarcabile în tehnologia cinematografică.

Acesta este «marele secret» al decernării Oscar-urilor și, cred eu, de aceea premiul Academiei americane de film are atîta importanță în viața filmului din cetatea filmului.

Ray ARCO



O viață pentru film
(Laurence Olivier
primește
statueta de la
Cary Grant)



**La peste
50 de ani,
primul rol
care înseamnă
o cotitură:
Jack Lemon
în filmul
*Sindromul***

(Urmare din pag. 173)

Filmul nu vrea să moralizeze doar pe banda sonoră, ci atașând imaginilor de platou o serie de episoade ciné-varité, se transformă într-o pledoarie care n-are nevoie de alte explicații sau interpretări.

● În sfîrșit, un serial de televiziune pe temă sportivă

Autorul scenariului este un ziarist faimos Denis Lalanne și story-ul imaginat de el se numește **Salut, campionule!** Re-

gia serialului este semnată de Serge Friedman. Publicul spectator — țin să precizeze autorii — va putea trăi în sfîrșit, dinlăuntru, disciplinele sportive cele mai populare, de la fotbal și tenis, la rugby, schi, automobilism de formula 1, natație, etc. Și se pare că subiectul este atît de gras pentru noli serialiști, încît se preconizează un alt serial pe temă sportivă, care să intre în producție imediat după realizarea ultimului din cele 13 epi-

soade al lui «**Salut, campionule!**»

Cele patru episoade ale acestuia au și fost predate televiziunii franceze de către Serge Friedman. Presa consideră că este o performanță viteza cu care au fost realizate, iar o altă performanță este aceea că interpretii, deveniți campioni, sînt cîteodată chiar campioni deveniți interpreți. Astfel unul din cicliști este Michel Subor, care s-a antrenat timp de opt zile în Alpi ca să poată juca, la vîrsta lui de 42 de ani, rolul unui campion ciclist. În semn de prietenie și prețuire a curajului său, plutonul de alergători l-a lăsat să evadeze... Pentru a realiza acest episod care în serial se intitulează «O etapă fără importanță» s-a folosit decorul natural al unei caravane din Turul ciclist al Franței și, implicit, o vastă figuratie gratuită. «Pentru fiecare dintre sporturile la care ne oprim — mărturisește Serge Friedman — trebuie să-ți

În 1979 s-a întors pe platou Audrey Hepburn în *Rude de sînge*. Toată lumea vorbește de actriță — nu și de film



crapi capul. Pînă acum am avut noroc. Subor este pasionat de ciclism. De zece ani participă la tot felul de curse de amatori, la sfîrșitul săptămînii. De asemenea în episodul intitulat «Cu-

loarul cel bun», în care este vorba de o cursă de 4x100 m. Gérard Chambre, un actor în vîrstă de 29 de ani care deține rolul principal, practică în mod obișnuit alergările la stafetă, ca și coechipierul său, David Jalil. Pentru episodul despre baschet, realizatorii au trebuit, în schimb, să angajeze un adevărat profesionist, pe numele lui Mike Stewart, un uriaș negru de 2,08 m înălțime. Acesta a înțeles foarte repede exigentele meseriei de actor și sportiv la un loc: «Ca și în sport, cinematograful e o chestiune de îndelungată răbdare.»

Originalitatea serialului «Salut, campionule!», afirmă presa, stă în primul rînd în îndrăzneala scenaristului și în priceperea lui de a crea personaje pe care publicul le va întîlni în fiecare episod ca de pildă, marele reporter sportiv care «acoperă» pentru redacția sa, evenimentele cele mai importante din sport, rol pe care-l interpretează Jacques Charrier (actor și el, dar mai

ales faimos scenarist).

● Cum mai poate fi luat

în serios James Bond, se întrebă un comentator american, cînd el a ajuns la niște stupidități de-a dreptul impudice (interpretarea aceasta îi aparține aceluiași comentator). După Sean Connery, James Bond a fost moștenit, după cum se știe, de Roger Moore. În ultima apariție, în calitate de Bond, Roger Moore este azvîrlit pur și simplu dintr-un avion, dar el reușește să-și dirijeze căderea în așa fel, încît să se agate de un parașutist, aflat tocmai în coborîre și astfel să-și frîneze căderea. Într-adevăr, nici ca glumă nu mai merge!

● Condiția femeii este tema

filmului intitulat «Lăcusta», realizat de regizorul sovietic Boris Grigoriev. Este vorba în acest film despre peregrinările, rătăcirile și apoi revenirile unei femei care-și trădează adevărata ei vocație, numai și numai din conformism și dintr-o nestăpînită dorință de parvenire. În viața ei

Se pare că Ali Mac Graw și-a recîștigat plăcerea de a juca. După *Smash* a turnat imediat *Spune-mi ce pretenții ai*, unde presa afirmă că demonstrează aptitudini de comică.



Cinematograful ceh manifestă o preferință pentru poeziile metaforice: *Prințul stelei de seară* cu Liubise Safrankova

de pînă acum, sentimentul iubirii este anulat, iar absența lui începe s-o facă tot mai mult să sufere. Iar într-o bună zi, ea încearcă o privire retrospectivă, dureroasă, dar atît de utilă, de care se ocupă și filmul sus-amintit.

● Întrucît eu lucrez în In-

dia, mai exact în Bengal — mărturisește binecunoscutul regizor indian Satyajit Ray — am propriile mele probleme artistice, amplificate de faptul că filmez în condițiile acestei provincii. Aici, din numărul total de spectatori, aproximativ 10% sînt analfabeti. Renoir spunea odată că vivacitatea și receptivitatea publicului francez din anii '30 au făcut posibilă dezvoltarea cinematografului francez. Un public care să susțină o inițiativă cinematografică cu adevărat îndrăzneată este atît de restrîns în Bengal, încît bizuindu-te pe el n-ai putea să realizezi decît două bobine și acelea cu mari riscuri financiare.



**Iurie Dărie
numără
zilele
lui aprilie
pe nemțește
în *Aprilie*
are 30 de zile,
alături
de Angelika
Waller**

Dacă totuși faci filme pentru această minoritate, le faci într-adevăr de amorul artei. În realitate, nici un realizator nu-și poate permite aceasta, pentru că zilele sale ca artist ar fi numărate. Așa încît, cine vrea să continue să facă filme și să-și cîștige plina, trebuie să se străduiască să ajungă la marele public. Trei drumuri familiare și foarte bătute îi sînt deschise acestui realizator. Poate face filme mitologice, filme numite «de devoțiune», sau filme sociale, sau pur și simplu melodrame care în mod obligatoriu vor trebui să folosească prestigiul vedetelor la ordinea zilei. Cele trei genuri trebuie să conțină obșnuitul acompaniament de cîntece

și dansuri, și trebuie să dureze cel puțin două ore și jumătate. Această ultimă condiție este atît de rigidă, iar convingerile patronilor de săli sînt atît de ferme, încît un film care nu respectă preceptul acesta riscă să nu ajungă pe ecran. Inutil să mai spunem că aceste formule nu se bucură întotdeauna de succes, dar au totuși existența cea mai lungă și mai bănoasă».

● **O fată din zilele noastre** aspirînd la adevăruri unice și de neîncercat, o fată ambițioasă și inteligentă, o fată deci decisă să nu semene cu celelalte se îndrăgostește de un bărbat cu douăzeci de ani mai vîrstnic. Complicata lor poveste de dragoste devine o confruntare a idealurilor u-

nor generații diferite, o pasionantă discuție a valorilor morale. Aceasta este, pe scurt, povestea filmului bulgar, **Schimbul**, a cărui regie este semnată de Gheorghe Dulgherov.

● **Iesirea pe ecranele pariziene** a ultimului film al lui Bellocchio, **Pescărușul** după Cehov, a însemnat în linii mari o decepție. Marco Bellocchio a realizat acest film la comanda televiziunii italiene și și-a asumat o libertate riscantă de a filma în decor natural italian și în priză directă de sunet, o dată cu respectarea totală a textului piesei. Decorul natural este o prea frumoasă casă de pe malul încetșat al unui din lacurile din nordul Italiei, unde un cîntăreț înfeudat belcanto-ului italian, evoluează din cînd în cînd, și cînd dispăre el din cadru își face apariția o prea romantică barcă cu două persoane. În prima parte a filmului, Bellocchio a optat pentru o redare într-un stil naturalist a vieții celor pe care soarta i-a pus laolaltă în această casă, în timp ce în partea a doua a filmului — după cum se exprimă un comentator — Bellocchio s-a trezit subit la dorința de a introduce o viziune proprie asupra «Pescărușului» chehovian. Filmul lui Bellocchio, spune același comentator, intră parcă fără să vrea în ritmul structurii teatrale a piesei, iar cînd realizatorul vrea să introducă o notă personală — vezi amplasarea în cadru italian și inserturile de un romanticism, în orice caz neadecvat momentelor în care autorul apelează la ele — nu fac decît să destrame și mai mult această narațiune cinematografică, care pe dea-

**Cei doi Bergman s-au întîlnit
în *Sonată de toamnă*
și de atunci ambii vorbesc
cu admirație unul
despre celălalt**





«Alternez continuu filmul cu scena teatrului, deplasarea spre platouri cu deplasările în lungi turnee prin lume» — declară Liza Minnelli (aici într-un recital la Palladium din Londra)

supra este destinată și micului ecran.

În general, recenzarea acestui nou film îi obligă pe comentatori să amintească de anterioarele filme ale realizatorului italian, ceea ce nu este de bun augur pentru noua lui realizare.

● **Surprinzătorul interpret**

al lui Platonov din filmul **Piesă neterminată pentru pianina mecanică**, este vorba despre actorul Aleksandr Kaliaghin de curând invitat și pe platourile noastre, unde i s-a încredințat rolul din filmul **Stop-cadru la masă** a acceptat să joace pe platourile sovietice rolul principal într-un film de actualitate intitulat **Interogatoriul**. Rolul acesta este al unui judecător de instrucție. În privința acestuia, Kaliaghin a ținut să facă o scurtă declarație plină de semnificații: «A trebuit să joc într-un «spațiu gol», și aceasta pentru că dinamismul exterior

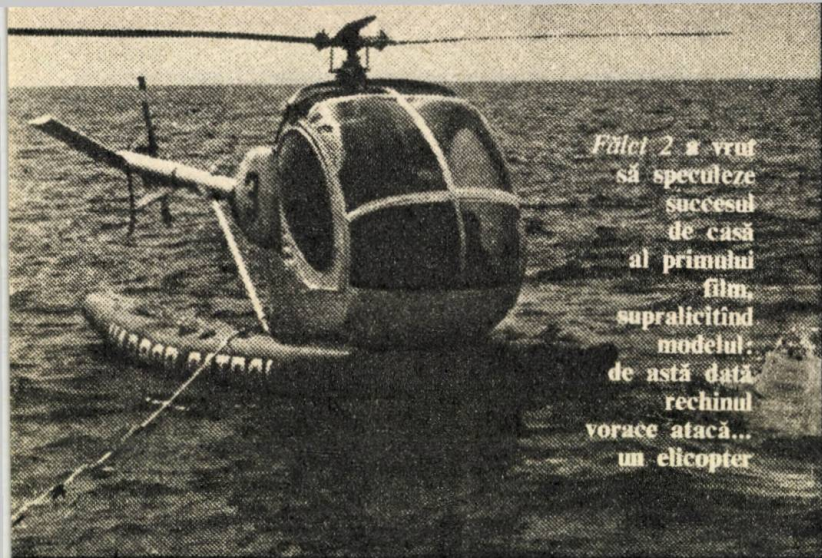
lipsește în acest film, iar replicile încredințate personajului sînt extrem de laconice. Este adevărat pe de altă parte că celelalte direcții ale narațiunii și mă refer în special la raportul eroului cu familia, prietenii și cunoștințele sale, lasă cîmp deschis improvizației actoricești».

● **Ultimul film care a apărut pe ecrane cu titlul «Ambuteiajul»** al regizorului italian Luigi Comencini, a dat naștere unor materiale de analiză ample și uneori chiar pretențioase. Realizatorul a fost în situația de a interveni spre a face el însuși unele lămuriri. «Situațiile din **Ambuteiajul** — a precizat Comencini — se aplică cu precădere condiției actuale din Italia, și aceasta într-un prim stadiu de analiză, pentru bunul motiv că, în orice țară din Europa, acest spasm al civilizației contemporane este

cu mult mai slab decît în Italia. În țara mea, transporturile publice nu există, pentru că totul a fost încredințat transportului privat. Acest lucru constituie și cauza paradoxului de pe străzile și șoselele italiene. Dar, la drept vorbind, **Ambuteiajul**, ca fapt concret în sociologia străzii, este doar un punct de plecare. Filmul meu este în realitate o frescă a societății italiene, cu incapacitatea ei de a ataca problemele esențiale și care, în schimb, vădește o înclinație irezistibilă către vorbăria despre lucruri care n-au o importanță primordială în viața de fiecare zi. Ambiția mea a fost, totuși, de a face un film care să aibă și o trimitere universală și nu numai italienească. Dar țin să precizez că poți fi universal atunci cînd abordezi o realitate

«Ziaristii îmi pun tot felul de întrebări stupide. De exemplu: care este secretul tinereții Dvs.? Răspund o dată pentru totdeauna: **viața de familie**». Semnat Nathalie Wood, ediția 1979





**Făclet 2 a vrut
să speculeze
succesul
de casă
al primului
film,
supralicitud
modelul:
de astă dată
rechinul
vorace atacă...
un elicopter**

tanic. Cifrele, de altfel, nu lasă loc nici unei îndoieli. În 1972 existau în Anglia 16 600 000 de televizoare, pentru un număr de menajuri care se ridica la 16 900 000. În 1978, numărul aparatelor de recepție TV era de 23 de milioane. Cinematograful pe de altă parte, care înregistra 163 de milioane de intrări în 1946, avea în 1956, 90 de milioane, și din nou 106 milioane în 1977. Pierderea așadar este pentru cinematograful destul de substanțială.

● **Ultima iarnă** este titlul unui

film albanez ce evocă luptele partizanilor din anii 1943-44. Protagoniste sînt cîteva femei care, ajutîndu-și bărbații și părinții, s-au dedicat înfruntării cu arma-

specifică, precisă, în cazul meu o realitate italiană, și nu una «în general». Această realitate specifică devine apoi universală prin ceea ce conține ea ca universalitate în ansamblul fenomenelor vieții umane.»

● **Cunoscut pentru consecvența transpunere pe ecran a operelor lui Jules Verne (Invenția diabolică, Dirijabilul furat sau Pe cometă), regizorul ceh Karel Zeman se dedică acum filmului de animație. Lung metrajul intitulat Ucenicul vrăjitor este o tălmăcire cinematografică a basmului popular despre băiatul care l-a învins pe magician cu armele iubirii.**

● **Anglia este menționată** adesea ca țară în care cele două mari medii ale imaginii — cinematograful și televiziunea — cunosc și cea mai dezechilibrată relație reciprocă — este constatarea pe care o face într-un studiu despre cinematograful și televiziunea în Marea Britanie, sociologul de film Francis Bordat. În realitate, spune autorul, televiziunea britanică trece drept una dintre cele mai dinamice din lume, în timp ce englezii înșiși trebuie să constate tristețea condiției filmului britanic. Și aceasta nu de azi, de ieri. Filmul britanic, după opiniile cele mai curente, este aproape muribund în planul exploatării, și într-o stare destul de laborioasă în ce privește planul producției, care de altfel este aproape în totalitatea ei controlată și finanțată de americani. Toată lumea, de asemenea, este de acord să considere că dezvoltarea impetuoasă a televiziunii engleze, precum și ponderea pe care o are ea în viața de fiecare zi a cetățeanului englez, constituie, de fapt, rațiunile principale pentru starea actuală a cinematografului bri-

**Îl recunoașteți
pe interpretul
din Poldark?
Face vîlvă
într-un musical**





Regăsire,
filmul finlandez
care plasează
o poveste de dragoste
pe fundalul unei
activități
încețoșate

te a inutilității.

Barbra Streisand a terminat recent filmările la filmul intitulat **Evenimentul cel mai important**, primul ei film după trei ani de absență de pe platouri.

● **Un bărbat și o femeie se**

înlînesc și se iubesc în împrejurări dramatice. Atmosfera terifiantă a războiului face ca relațiile lor să fie sfîșiate de neîncredere și de lipsa de speranță în viitorul dragostei lor. După chinuitoare frământări, cuplul reușește să-și alunge spaimile și să ajungă la încrederea reciprocă. Acesta este, pe scurt, filmul maghiar **Încrederea** de Istvan Szabo.

● **Mare iubitor de parodii,**

regizorul ceh Oldrich Lipsky (Joe Limonadă și Nick Carter superdetectiv) semnează o nouă comedie, **Trăiască fantomele**. După ce a ironizat clișeele westernului și ale filmului polițist, autorul își îndreaptă acum atenția înspre alt gen, filmul de groază. Groaznicele apariții ale fantomelor vor sfîrși, desigur, risul.

● **Ultimul film al scriitoarei**

Marguerite Duras poartă un titlu compozit: **Le navire Night**. Textul autoarei este de fapt, o narațiune scrisă la persoana a treia, citită în off de autoare, în alternanță cu cineva a cărui identitate nu este divulgată. Filmul, care pornește de la o seamă de realități caracteristice epocii noastre, se oprește la un eveniment dintre cele mai insolite

tele hitleriste. Locul acțiunii este un sat terorizat de ocupanți.

● **Între două filme — spune**

Barbra Streisand — nu obișnuiesc să acord interviuri sub nici un motiv. Iar în timpul filmărilor, prefer să mă închid în mine însămi și să-mi păstrez pentru mine părerile. Știu că mă bucur de reputația că sînt foarte aspră și nepoliticoasă cu ziariștii, dar știu de asemenea că sînt o specie greu de suportat, care de cele mai multe ori pun întrebări care n-au nici o legătură cu arta filmului ci țin doar de subiectele la modă, cum ar fi sexualitatea. Chiar în California, unde se spune că se acceptă cu mai multă largheță păreri inconfortabile, se întîmplă ca o femeie care își avansează fără reticență păreri directe și adevărate, să fie considerată o scorpione.

Pentru că adevărul, chiar cel despre fabricanții de interviuri este foarte greu primit. Acesta este și motivul pentru care am hotărît să evit această modalitate

Superman al lui Dornen a fost un fel de senzație — interpret Christopher Reeve — dar filmul a amintit de o modă de acum patru decenii a benzilor desenate

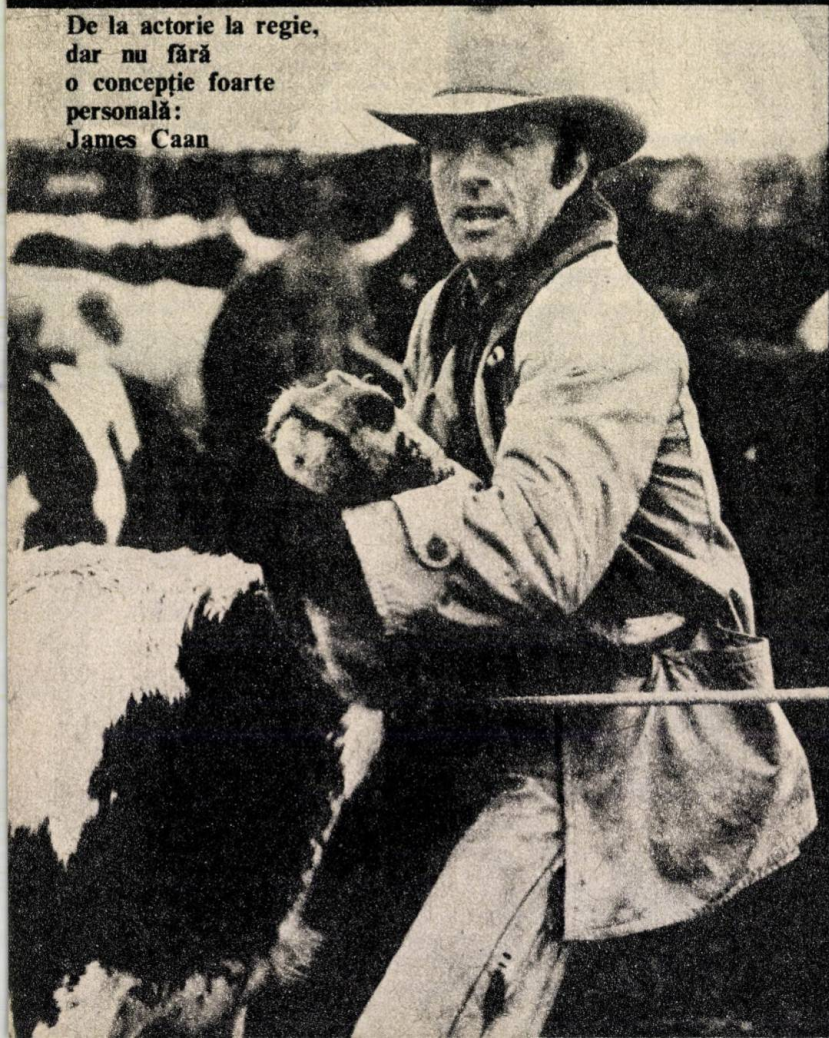


în cea de a doua jumătate a secolului în care trăim: rețeaua telefonică. În această civilizație a circulației și a reprezentării, a apelurilor și a tuturor semnalizărilor vizuale și auditive singura cale de meditație este vocea, ceea ce, bineînțeles, — pretinde autoarea filmului —, poate conduce uneori la narcisism. Nu este vorba deci în film de dialog, ci de o meditație asupra ceea ce se arată prin imagini. Hitchcock, cineastul prin excelență al suspensului și Cecil B. de Mille, cineastul dimensiunilor coplesitoare, își au acum — după unele păreri — în Marguerite Duras, un cineast al vocilor. Sau cum se exprimă un comentator, un cineast care este prin excelență al cinematografului vorbitor.

● **L-am văzut pe John Wayne** cu opt zile înainte să se fi stins din viață — declară James Stewart, ultimul dintre veteranii Hollywoodului. Era slăbit, glasul îi părea obosit și doar spiritul îi rămăsese la fel de viu ca odinioară.

Alături de camera lui de spital, doisprezece oameni se ocupau de un singur lucru: corespondența. Mii și mii de scrisori veneau în fiecare zi din lumea întreagă. Cineva chiar avansase părerea că, de când era în spital, pe adresa lui Wayne sosiseră peste o jumătate de milion de scrisori. Mi s-a părut extrem de obosit, deși credea că și de astă dată tot el va câștiga. Reușise să ia câteva sute de grame în greutate. Îl cunoșteam — cum se spune — de-o viață. Era un om drept și de-o sinceritate desăvârșită. Și treaba asta, cred eu, se vedea în toate rolurile și filmele în care a jucat. Pe deasupra, dispunea de o forță fizică ca nimeni altul de pe platourile noastre. Sint convins — subliniază Stewart — că dintre noi toți el a fost cel mai mare și așa va rămâne. El a impus în ochii lumii imaginea unui om care crede în valorile morale și care nu trîșază. Cît privește felul lui de a se purta pe platourile de filmare, trebuie să spun că nu se încurca cu

De la actorie la regie, dar nu fără o concepție foarte personală: James Caan



Jana Brejkova nu mai apare decât în filme în care — spune ea — «merită să joci pentru că aduc ceva nou»

lucruri inutile. Nu era omul formulelor de politete și al cuvintelor de prisos. Dar era de o reală camaraderie. Știți că își începuse cariera în rolul de cîntăreț? Fusesse cîntăreț. Asta o știe prea puțină lume. E adevărat că asta se întîmpla chiar la început și, aș zice că din fericire pentru el, n-a continuat».

Invocînd o amintire scumpă, James Stewart vorbește despre perioada filmului **Cucerirea vestului** (Cine la ucis pe Liberty Valance) «Se hotărîse de către producători să se facă o campanie publicitară la posturile de radio. Eu iubesc radioul. Este un mijloc opus cinematografului, un mijloc în care trebuie să ai încredere în ureche și să știi să alegi cuvintele. Se hotărîse să interpretăm o scenă din film în fața microfonului. Cînd să trecem la fapte, ne-am dat seama că era aproape cu nepuțință: «Văd că n-aveți nimic de spus!» s-a mirat regizorul din studioul de radio. Și așa și era. Cinematograful cu adevărat bun este opusul scenei și microfonului. Cu cît se vorbește mai puțin, cu atît este mai strășnic din punctul de vedere al filmu-

lui. John Ford era atât de convins de treaba asta, că i se înțipla chiar să smulgă cite o pagină din scenariu spunînd: «Se vorbește prea mult. E inutil!». Și așa și era.»

● **Întrebată ce crede despre viața și relațiile dintre membrii unei echipe de filmare,**

Marie-José Nat a răspuns: «E adevărat că în timpul filmărilor te simți absorbit de ceea ce faci. Este ca și cum toată lumea din echipa de filmare s-ar fi îmbarcat pe același vapor. Nimeni nu părăsește echipa, de la mașinist pînă la operator, interpreți și regizor. În timpul filmărilor se naște o adevărată complicitate. Fiecare este preocupat de ceea ce are de făcut el, dar și de ceea ce au de făcut ceilalți, pentru că cinematograful este într-adevăr o muncă de echipă. Firesc așadar ca în timpul filmării să se nască prietenii care la sfîrșitul perioadei de lucru, să-ți dea o anume tristețe a despărțirii.»

Cît privește preferințele în materie de film, Marie-José Nat se arată intransigentă: «Există filme pe care le evit, de pildă, filmele cu violență. Sint o fire emoționabilă și mărturisesc că nici nu intru la asemenea filme. Așa, de pildă, am evitat **Porto-**

cala mecanică și, odată, cînd mă aflam în Statele Unite mi-am înfrînt rezistența și am intrat totuși la acest film. La ieșirea din sală eram de-a dreptul furioasă, pentru că filmul m-a înfricoșat și m-a făcut să nu mă simt în apele mele. Detest să trec prin asemenea stări și să fiu dominată de frică».

● **De cîtiva ani Michelangelo**

Antonioni nu reușește să găsească un producător care să finanțeze versiunea filmată a «Vulturului cu două capete» al lui Jean Cocteau. Se știe că regizorul italian intenționa să o distribuie în rolul principal pe Monica Vitti. Michelangelo Antonioni nu se arată nici în cercurile moderne, nici printre cinești, dar cei interesați îl pot găsi într-una din marile biblioteci documentîndu-se. Nimeni nu știe încă ce are în cap marele cineast, dar cei apropiați vorbesc despre un film care să devină o frescă a lumii contemporane. Proiectul este considerat de unii hazardat, datorită vastității temei pe care și-ar propune-o Antonioni, dar cînd ne gîndim la **Blow up** și trilogia în care tot despre actualitate era vorba, o nouă privire antonioniană asupra prezentului ar fi binevenită.



Revenind după...
mai multe decenii:
Dolores del Rio
în *Copiii lui Sanchez*

Și *Poseidon* s-a bucurat de succes, iar filmul *Baywatch* n-a mai avut de adăugat decît nume actricești: în frunte, Telly Savalas alias Kojak (alături de Karl Malden, Sally Field și Michael Caine)



cinerama

Nu e
Cassius Clay,
ci Ryan O'Neal
dar tot despre
box
este vorba
în *Marele
eveniment*,
unde famatica
ringului
este Barbra
Streisand

sionat de meseria lui și poreclit «Dragonul». Când s-a inaugurat șantierul, el se afla în capul listei șoferilor aleși să muncească aici. Totuși, datorită condițiilor deosebit de aspre, precum și faptului că săvârșind unele greșeli n-a știut să învețe de pe urma lor, Ondrej ajunge în situația de a părăsi șantierul. De aici o seamă de probleme personale care prilejuiesc confruntări cu sine în-suși, o repunere în discuție a încrederii în sine. A doua parte a filmului devine o autoanaliză dramatică, emoționantă și cuprinzătoare.

Filmul — spun comentatorii — nu arată numai procesul muncii, dar dă prilej spectatorului să abordeze și viața intimă a acestor muncitori din construcții. Regizorul nu a ocolit nici conflictele și nici dificultățile. Atmosfera *Distanțelor scurte* este firească și autentică, în bună măsură și pentru faptul că mare parte din film a fost realizat pe șantierul marii construcții a conductei de gaz. Nimic nu a fost construit pe platou, nimic imaginat.

● După comedia amară pentru o întreagă generație cum este *Decolarea* și după repovestirea în viziune cinematografică a romanului lui Ken Kesey, socotit o piatră unghiulară a literaturii avangardiste a anilor '60 — afirmă criticul american Geoff Brown — nu este deloc surprinzător să-l descoperi pe Milos Forman ca realizator al versiunii cinematografice a lui *Hair*. Spectacolul muzical atât de popular în anii '60, a concretizat una din experiențele cele mai covârșitoare din viața americană și

● «Prea multe filme, declară cu toată siguranța Karen Black, nu vin în întâmpinarea așteptărilor publicului. Lumea s-a săturat de atâtea povești pesimiste, care fac ca cinematograful să devină apăsător, cîteodată chiar să-ți dea sentimentul de greutate. Oamenii au nevoie de lumină, de soare și de bucurie. Pe scurt, oamenii au nevoie de speranță ca să poată face față atîtor probleme cotidiene. De ce atunci să le oferim numai acele

aspecte de care se tem și pe care încearcă să le ocolească?»

● Recent apărutul film al studiourilor cehoslovace, intitulat *Distanțe scurte*, se află în centrul atenției spectatorilor și criticilor. Povestea în sine are aerul unui reportaj pe un mare șantier al țării. Personajul principal este al unui muncitor, pe numele lui Ondrej, un caracter destul de complicat. Este un muncitor excelent, un șofer pa-

După ce a fost Tessa în regia lui Polanski, debutanta Natalia Kinski a făcut cuplu cu Mastroiani în *Rămii așa cum este*



«A ecraniza —
spune
Nikita Mihalkov —
nu înseamnă
a înlocui
lectura romanului»



așa a fost socotit în versiunea off Broadway din 1967. Forman a abordat spectacolul teatral cu tot entuziasmul și, se părea, fără dificultăți. Dar — accentuează criticul mai sus pomenit — după părerea mea, regizorul a demonstrat adevărul și profunzimea talentului său mai degrabă în **Decolarea**, când, vorbind despre viața contemporană, o descria cu o tentă de ironică detașare. **Hair**, dimpotrivă, rămîne la atmosfera de banală și frapantă celebrație.»

● **La 54 de ani**, avînd la activul său 50 de filme, Jack Lemmon păstrează acea fizionomie a actorilor care au cunoscut în viața lor, succesul. Și totuși el rămîne unul din actorii cei mai apreciați pentru modestia lui și continuă să vădească o oarecare candoare, atunci cînd i se



Faye Dunaway — între cele mai cotate actrițe ale anului

vorbește despre importanța succesorilor de care s-a bucurat. Lemmon are însă unele păreri pe care vrea să le avanseze, pentru că, spune el, lumea l-a catalogat drept actor de comedie și doar atât. «Eu nu m-am considerat niciodată actor de comedie ci mai degrabă adeptul unei comedii ironice. Fizionomia mea de american de rînd nu m-a ferit nici de zîmbete sarcastice și nici de situații complicate și chiar paradoxale, pentru că mutra mea incită la glumă. Eu însă nu cred că am în mod real această trăsătură comică pe care o are, de exemplu, un Jerry Lewis. Mi-ar place să fiu considerat un actor în sensul larg al cuvîntului, care poate să joace de la comenie pînă la dramă și mă felicit pentru rolurile serioase și chiar dramatice pe care am avut ocazia să le interpretez în ultima vreme. Consider asta ca pe un progres adevărat — în ce mă privește. În cariera mea, filmul *Salvați tigrii*, pentru care am primit în



Cîndva prezent în toate publicațiile, numele lui Richard Burton mai apare doar la premiera unui film de-al său (*Gisca sălbatică*, alături de Susan Hunt)

Un «filmuleț» de televiziune realizat într-o «pauză» fortuită de filmare la *Orașul femeilor*. Fellini a făcut dintr-o «Repetiție de orchestră», o metaforă a actualității



1972 premiul Oscar, a însemnat un punct de cotitură. De aici înainte, s-ar zice că mi s-a descoperit talentul dramatic și ceea ce a urmat au fost roluri foarte serioase — cum sînt considerate — adică **Aeroport '77** și **Sindromul**. Consider aceste roluri din ultima vreme, a doua mea carieră, și trebuie să spun că ele au schimbat imaginea comicului Lemmon de altădată.»

● **Anul 1979** a însemnat pentru Federico Fellini apariția pe ecranele lumii — de cinema și de televiziune, ca și la principalele evenimente cineaste — a filmului său realizat pentru TV, **Repetiție de orchestră — Prova d'orchestra** — o metaforă a vieții Italiei de astăzi. Nimic mai dificil decît să pătrunzi pe platoul de filmare al lui Fellini. Cînd reușești, ești răsplătit. Printr-un nor de fum parfumat care trebuia să înlocuiască fumul de țigară gros să-l tai cu cuțitul, de care avea nevoie regizorul (care însă nu suportă fumul de țigară) — apare în sfîrșit Federico Fellini, lucrînd la o scenă din ultima parte a filmului său, **Orașul femeilor**. «Statura ma-

sivă — așa ni-l descrie Hector Bianciotti în «Nouvel Observateur» — se profilează pe platou. La început te surprinde vocea lui care pare că nu corespunde carurii puternice, o voce care are inflexiuni aproape copilărești, o voce puțin autoritară, pentru că, oricum, Fellini nu reușește întotdeauna să obțină tăcerea pe care o dorește. Așa încît se prăbușește pe un scaunul vălcărîndu-se «Bine, atunci eu plec...» și în clipa asta calmul se încetățenește. După repetarea unei scene cu actrița engleză Berenice Stegers, producătorul își face apariția vrînd să-i spună că a văzut materialul filmat pînă atunci. «Taci, nu-mi spune nimic — îl imploră Fellini, — fii bun, te rog, și nu-mi spune nimic» și, întorcîndu-se către reporter: «Știi, eu niciodată nu văd pe bucățele ceea ce am filmat. Aștept să văd totul la masa de montaj». Apoi repetițiile istovitoare continuă. Și încet-încet scena amorfă de la începutul vizitei reporterului se transformă miraculos în cadru de film, în care, ca într-o pic-



Și în acest an Susan Blakely (din apreciatul serial «Om bogat, om sărac») a continuat să se afle în top-ul actorilor preferați din S.U.A.

Se poartă «re-make-ul»
(Sherlock Holmes, cu James Mason
și Christopher Plummer)





O actriță de mare
autoritate pe care
realizatorii
o distribuie
în roluri de finețe:
Karin Schröder

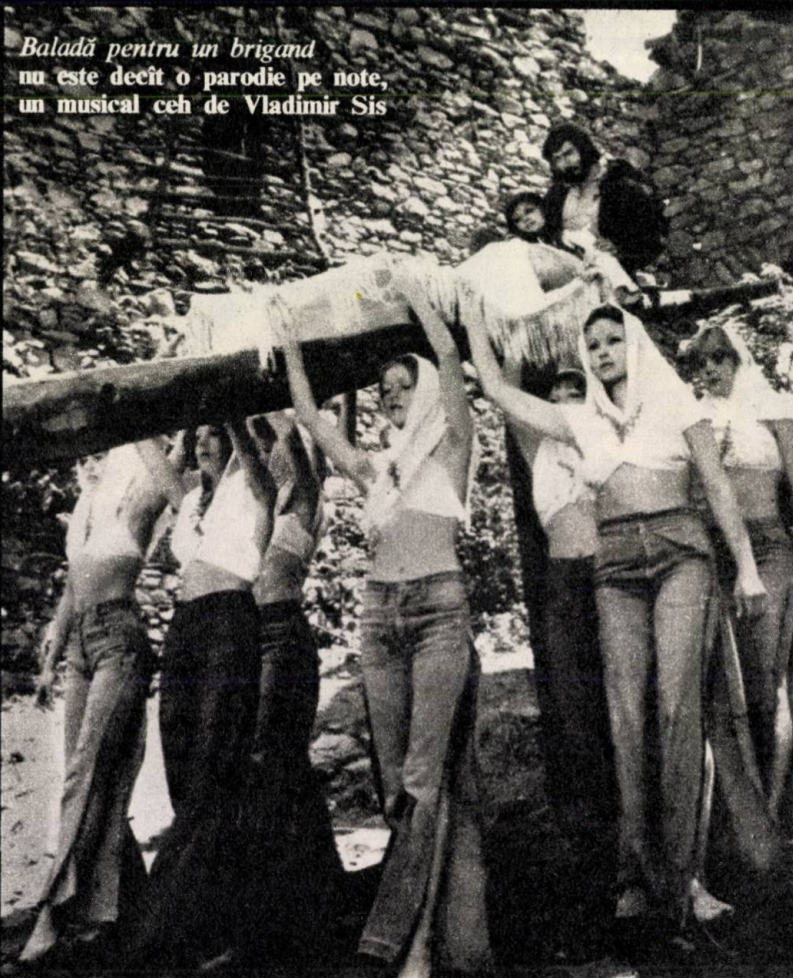
nerecunoscut. Va arăta ca un tânăr, însă îmbrăcat ca acum 40 de ani. Ellis a acceptat, și către sfârșitul anului '79 se va vedea și ce a acceptat, adică să joace într-un serial musical, într-un rol în care, evident, el cântă și partitura lui muzicală este și cea mai lungă. Serialul cu pricina se va intitula **Ea mă iubește** și a fost scris de aceeași echipă a «Scripcarului de pe acoperiș». Povestea se desfășoară în ajunul celui de-al doilea război mondial și actualul musical este de fapt un remake al filmului **Prăvălia din colț**, care acum patru decenii făcea mari încasări, cu Margaret Sullivan și James Steward.

După spusele producătorului muzicalului englez, Robin Ellis, care și-a făcut o reputație prin **Poldark**, era totuși un semn de întrebare în rolul ce i se oferea: «El a venit printre ultimii spre a fi inclus în distribuție, cu două săptămâni înainte de începerea filmărilor. Se căuta cu frenezie un actor capabil să cînte bine, să arate bine și să se bucure și de recunoașterea publicului. Știți, serialul este încă mai pre-

tură subiecte și obiecte întră într-o anume relație, un acord care este desigur fellinian. «E adevărat — îi spune vizitatorului său — eu gîndesc cinematograful pictural. Dar nu fac trimiteri. Se fac, bineînțeles, tot felul de paralele între imaginile mele și nu știu care tablouri din renașterea italiană ori pictura flamandă, sau suprarealistă, dar aceste asemănări nu sînt căutate... Dacă n-ar fi decît din ignoranță. Știți că eu nu intru în muzee, nu văd filme, inclusiv pe ale mele. Cum termin munca, nu mă mai interesează nimic altceva decît ceea ce voi face. Pentru mine, cinematograful este, sau ar trebui să fie, ca o «bottega» din veacul al XIV-lea ori al XV-lea, un atelier în care oamenii făceau de toate, pictură, arhitectură, sculptură, decoruri, muzică... Țin să spun că eu văd cinematograful ca pe un fel de circ sub cupola căruia trec pe rînd fel de fel de apariții care înseamnă viața toată... Și merg așa, se schimbă, trec și nimic nu se oprește nicodată. Aș dori și eu să nu mă opresc nicodată, ba chiar să fac un lung metraj, un film numai din fotografii...»

● **Interpretul principal** din serialul-maraton TV «Poldark», actorul Robin Ellis va apare în curînd pe micile ecrane (englezești mai întîi) cu o fizionomie de

Baladă pentru un brigand
nu este decît o parodie pe note,
un musical ceh de Vladimir Sis



tențios în ce privește popularitatea interpreților. Cu toții ne-am minunat din prima clipă cît de bine se pricepe să cînte Robin, și cînd m-am interesat mai stă-

cerilor, a acelor tăceri prin care trece o lume. Ea a dovedit că poate să treacă aceste tăceri ale ei pe pagina scrisă. Treaba asta le dă prietenilor ei dreptul

sport ca să îmbrace un costum retro, cu joben și mănuși albe, în primul său lung-metraj de ficțiune intitulat **Drumul libertății**. În acest film îl are ca partener pe unul dintre cei mai cotați actori hollywoodieni, la ora actuală, Kris Kristofferson. Cu aceleași opinii superlative despre sine însuși, cu un aer degajat și deloc timorat, Cassius Clay s-a adresat ziaristilor (de astă dată de film și nu comentatori sportivi, dar pentru el diferența nu contează): «Așa cum arăt eu, sînt convins că am să devin un Clark Gable negru. O să rămîneți uluiți cînd o să mă vedeți pe ecran și o să constatați ce formidabil joc. La drept vorbind, toată viața mea ce altceva am făcut decît să joc?»

Kris Kristofferson — partenerul — este entuziasmat de camaraderia pe care Ali i-a arătat-o în timpul filmărilor. S-au împrietenit și în pauzele destinate pregătirilor pentru noile scene, ei continuau să joace și să se bucure de prietenia lor. Ali «Incasa» niște directe pe care Kris le «plasa» cu o ușurință pe care nici un boxer din lume n-a

Musicalul e la mare cînstă (Idilă, producție R.D.G.)



ruitor în această privință, am aflat că el este, în afara ecranului, un cîntăreț de primă mînă. Acum sperăm că va fi și pe ecran!»

● **Noua carte**, a doua, scrisă de Simone Signoret, poartă titlul «A doua zi ea era zîmbitoare». Precum se știe, prima carte i-a adus multe bucurii, dar și multe tristeți, pentru că răuvoitorii au vrut să-i compromită cariera scriitoricească incipientă, a avut loc chiar și un proces de calomnie și toate astea i-au lăsat un gust amar. Dar și o dorință de a dovedi ce poate. Noul volum este în atenția cititorilor și a criticii de prima mărime, și binecunoscutul Claude Roy vorbește despre el în termeni elogioși și chiar angajați. «Actrița Simone a devenit scriitoarea Simone, convinsă că n-o să facă altceva decît să-și povestească viața. Ca deobicei... Una din cele mai inteligente pagini ale noulor cărți a Simonei Signoret, exprimă toată uimirea sa critică (ușor indignată chiar) în fața acestei oglinzi infidele pe care i-o propune dactilograma unei bande de magnetofon înregistrată de ea însăși. Cu un spirit autocritic feroce și cu auzul ascuțit față de ea însăși, fără nici un fel de îngăduință, izbucnește zicînd: «Pot face mai bine!»...

Simone Signoret, mai spune Claude Roy, este o regină a tă-



S-ar părea că Goldie Hawn este din ce în ce mai atrasă de teatru. Oricum, în această stagiune poate fi urmărită pe Broadway

de a răspunde dacă ea li s-ar adresa cu «voi», scriitorii...», dar și tu Simone ești una dintre ei!»

● **După retragerea din box**, cedîndu-și titlul dar fără să fi fost înfrînt, Cassius Clay alias Muhammad Ali, a trecut dezinvolt de pe ring pe platoul de filmare. N-a abandonat decît mănușile de box și chilotul de

reusit s-o facă pe ring.

● **Regizorul grec George Cosmatos**, autorul filmului recent apărut în premieră mondială, **Evadarea spre Atena**, declară despre colaborarea cu echipa acestui film: «Înainte să începem efectiv să tragem, am adunat toată distribuția într-o încăpere și i-am pus pe toți să

(urmare în pag. 191)

In direct
din Moscova



Anastasia
Vertinskaia
și Igor
Kostolevski în
*Steaua
fără
nume*

Mihail Kozakov, Mihail Sebastian, și „Steaua fără nume“



— Stimate Mihail Kozakov, ați realizat numeroase filme de televiziune, ați jucat în multe filme pentru marele ecran și, totuși, v-am auzit spunând «Filmul după Mihail Sebastian îl socotesc cumva ca un debut».

— Ei bine, nu retrag ceea ce am spus. «Steaua fără nume» — filmul artistic de lung-metraj pe care l-am prezentat în 1979 — este, într-adevăr, un fel de alt pas pe drumul cinematografiei. Referindu-se la activitatea mea artistică de până acum, cronicarii au vorbit despre «teatrul lui Zozakov». Ei aveau în vedere, desigur, telefilmele realizate după piesele lui Molière, Gogol, O'Neil. Cu Mihail Sebastian a fost cu totul altceva.

— De ce Mihail Sebastian, de ce «Steaua fără nume»?

— Vă voi răspunde foarte scurt. De fapt, nu e un răspuns, e un credo. Mihail Sebastian este un

scriitor de expresie universală, iar «Steaua fără nume» are — poate mai mult decât orice altă lucrare a sa — o valoare universală. Personajele lui sînt uimitoare, au marele merit de a fi îndrăgite imediat. Și mai ales de a fi crezute. Oriunde pe acest pămînt. Milioane de spectatori din U.R.S.S. au văzut piesa. Într-un cuvînt, Mihail Sebastian a știut să fie contemporan cu viitorul.

— Prezentînd filmul și cineaștilor români, ați avut oarecari ezitări?

— Și da, și nu. Nu am avut, pentru că simțeam reușita actorilor în redarea spiritului general-uman al piesei. De altfel, am încercat să nu trădez prin nici un fel de «fantezii creatoare» (vă rog puneți între ghilimele aceste cuvinte. Neapărat!) marile idei ale lui Sebastian. Nu am vrut să fac parte din categoria «traduttore-traditore», n-am vrut să fiu traducătorul-trădător, ci am dorit să fiu un fidel transpunător al imensei bogății de situații și gândiri pe care le-am găsit în «Steaua fără nume». Am avut — firește — și... hai să nu spun ezitări, ci rețineri. Eram convins că niciodată nu voi putea cunoaște realitatea vizuală, locală, a «Steii fără nume» la perfecțiune. Colegii din România însă, cu excepția cîtorva observații foarte justificate, socotesc eu, au acordat o notă bună filmului în întregimea lui. Aș fi un ipocrit dacă n-aș recunoaște că m-au bucurat foarte mult cuvintele lor.

— Am asistat la discuția aceasta și-mi amintesc de aprecierile care s-au făcut la adresa actorilor Anastasia Vertinskaia (Mona), Igor Kostolevski (Miroiu) și... Mihail Kozakov (Grig).

— Era un vis mai vechi de-al meu să joc acest rol. Visam la el chiar înainte de a mă gândi să regizez acest film.

— Și totuși, personajul dumneavoastră preferat este altul. Am în vedere nu preferința pentru caracterul acestui personaj, ci minuțiozitatea cu care l-ați conceput ca regizor...

— Vă referiți probabil la «domnișoara Cucu și nimic mai mult» cum spunea chiar Mihail Sebastian...

— Exact!

— Poate că, într-un anume fel, am depășit viziunea clasică, teatrală, a personajului. Nu regret, pentru că personajul, după cum m-au încredințat colegii români e reușit. Într-adevăr, Kriucikova a realizat un personaj pe măsura meritată de Sebastian.

— Cum a întâmpinat critica filmul?

— Nădăjduiam în adîncul sufletului de a face un film bun. Știam că noi am reușit într-o anumită măsură. Cronicarii însă au depășit — prin afirmațiile lor — toate așteptările noastre. O frază a unei cronicare foarte serioasă, dar și foarte temută de noi toți, mi-a rămas în minte, ca o recunoaștere a intențiilor noastre, ale celor care am realizat **Steaua fără nume**: «Regizorul a reușit să intuiască universalitatea lui Mihail Sebastian și rezultatul îl constituie puternicul răsunset contemporan al unei teme contemporane ce se adresează spectatorului contemporan». Recunoașteți că o asemenea afirmație nu poate decât să bucure. Poate că și de aceea voi ține minte toată viața acest film, pe care nu degeaba l-am socotit ca un fel de debut.

— Vă mulțumesc pentru interviu.

— Și eu pentru posibilitatea de a mărturisii cititorilor din România, marea și definitivă mea dragoste pentru «Steaua»... lui Mihail Sebastian.

Sorina STARK

(urmare din pag. 189)

facă lectura scenariului, așa cum se face lectura la masă a unei piese, în teatru. Tot ceea ce unul sau altul dintre interpreți nu înțelegea sau nu putea rosti cu ușurință și inteligent, transformam pe loc în așa fel încât actorul să se simtă bine, nu numai în pielea personajului dar și în textul lui. Îmi place să fac filme care să se bucure de succes, dar n-aș vrea să-mi stabilesc o reputație de autor de filme «cu poc-poc», adică filme doar de acțiune și de o spectaculozitate facilă».

● **Strada Hanovrei**, o recentă producție a studiourilor britanice, își vede acțiunea plasată în anii războiului, într-o Lon-

dră devastată de bombardamentele aviației naziste, într-o atmosferă de spaimă și suferință. Pe acest fundal, se înfiripă o poveste de dragoste între un pilot american și o infirmieră englezoaică. Și de aici încolo filmul virează spre o melodramă sută la sută, ce amintește de filmele de mare succes tocmai din ajunul războiului invocat de story-ul Hanovrei. Noul film este, după cum spun unii comentatori, realizat parcă în acei ani pe care li invocă și s-ar zice că este prezentat abia astăzi pe ecrane, pînă într-alt subiectul, atmosfera și chiar maniera de desfășurare trimite la tipicul filmelor de acum 40 de ani. Există în **Strada Hanovrei** un plan al acțiunii, și paralel cu el,

Sean Connery
a pus punct
seriei
James Bond
pe care
l-a cedat
lui Roger Moore

Între cele
mai cotate
filme
ale anului în
cineematografia
ungară
se află
Ungurii
al lui
Zoltan Fabri

un plan al afecțiunii, dinamism plus romantism, adică o formulă sigură de succes. Filmul nu aduce nici o noutate (este părerea multor comentatori) dar nici nu riscă nimic la încasări, mai ales că și-a asigurat în distribuție pe Christopher Plummer pe Lesley-Ann Down și pe Harrison Ford, un actor care vine puternic și amenință locul altor nume bine instalate în fruntea box-office-ului.

● **Umbrelele din Cherbourg.**

Filmul lui Jacques Demy, care a făcut multă vîlvă acum un deceniu, a inspirat în stagiunea '79-'80 un spectacol teatral, un musical «tras după film». La început toată lumea era curioasă de îndrăzneala regizorului Ray-

cinerama

Cînd comedia
se intitulează
Prea mulți sefi,
iar cea care face
constatarea este
Jacqueline Bisset,
ne putem închipui
calvarul ei...

mond Gerôme pe scena teatrului «Montparnasse» din Paris. Un critic parizian descrie cu sinceritate în «Le Nouvel Observateur» aventura sa sentimental-artistică la acest spectacol: «Eram neliniștit la primele scene ale «Umbrelor din Cher-

bourg». Aveam în cap amintirile lăsate de filmul lui Demy-Le-grand și în piept suspinele pe care le smulsese acum mai bine de un deceniu. Și iată că reintram în acest joc. Ca și vecinii mei dealtfel. Muzica o cunoșteam, emoționantă și înscrisă

Adio fetițe,
un mare
succes
a lui
Richard
Dreyfuss

odată pentru totdeauna în memorie. Povestea nu o uitasem nici pe ea. La vremea cînd «Umbrelele» au apărut pentru prima oară, treceau drept o îndrăzneală, era unul din primele filme franceze care îndrăzneau să vorbească despre războiul din Algeria... Nu știu cînd a trecut totul dintr-o tabără într-alta, cînd personajele acestea extrase dintr-un roman de Dely au început să prindă viață în fața noastră. La ridicarea cortinei stăteam în sală și nu făceam altceva decît să privesc. După un sfert de oră eram captivat. Cum? De ce? Poftim și găsește o explicație! Dar eroii Genéviève și Guy au devenit, la lăsarea cortinei pentru pauză, fratele, sora și seamănul nostru. Durerea stîrnită de despărțirea lor o împărțeam cu toții, era a noastră.

Un film despre pionierii filmului *Acei oameni minunați cu aparatele lor de filmat* de Jiri Menzel — este omagiul unui cineast adus precursorilor



● Intr-un studiu consacrat lui Jean Renoir, criticul Claude Gauthier pornește de la declarația făcută de ilustrul realizator francez în 1966: «Mi-am petrecut viața asistînd cum subiectele propuse de mine sînt respinse de producător. Cînd am propus «Fluviul», după excelența carte a lui Godden, toți producătorii de la Hollywood mi-au replicat că nu pot concepe un film despre India fără o vinătoare de tigri și o alta de elefanți».



ÎNTEPRINDEREA DE DETERGENȚI TIMIȘOARA
Calea Buziașului nr. 3, tel. 35350, telex. 043281

NOU detergenți pentru mașini de spălare automate cu tambur: **TIMEX, TIMEX SUPER, DEVAL M**



NOU!

Întreprinderea de detergenți Timișoara produce și livrează o gamă complexă de detergenți granulați și lichizi care asigură cele mai diverse domenii de utilizare:

● Detergenți universali: **TIM, TIMEGAN**

● Detergenți pentru spălări grele: **PERLAN ALBASTRU, PERLAN SUPER**

● Detergenți pentru înmuiere și prespălare: **BIOTIM, PRETİM**

● Șampoane pentru păr: **LAREX, NOVO, 6 PLANTE, MELUX**

● Detergenți pentru spălări fine: **PERLAN ALB, DEVAL LUX**

● Antistatizant: **TIMOLAN**

Detergent cu antistatizant: **TIMODET**

● Detergent cu efect de albire suplimentară: **OXATIM, PAROCLAR**

● Spumante pentru baie: **BRAD, AURORA**

● Detergenți pentru covoare, mochetă și tapiserii: **DEVAL, TIMOSTAT**

● Detergenți pentru veselă, obiecte din mase plastice și lemn: **DEVAL V, DE-VE-PLASTIC, POLTIM A, POLTIM B**

● Detergenți pentru întreținerea autoturismelor: **DACIA autoșampon**

● lichid de spălare parbriz tip iarnă

● lichid de spălare parbriz tip vară

● lichid de spălare parbriz T-10



Aceste produse, pe lângă valorificarea superioară a unor materii prime agroalimentare cu caracter sezonier, înglobează un important volum de manoperă industrializată, fapt ce conduce la reducerea timpului pe care cumpărătorul trebuie să-l cheltuiască pentru a și le aproviziona și pregăti corespunzător.



FARMEC LUX



PROSPETIME DURABILĂ — VISUL DINTOTDEAUNA AL FEMEII

Produsele cosmetice FARMEC LUX, bogate în substanțe nutritive naturale, regenerează pielea, reglează umiditatea, păstrează prospețimea.

FARMEC LUX

creme hidratante pentru ten uscat și normal ● emulsie hidratantă pentru ten gras — toate cu ulei de vizon

Ambalajul lor din porțelan fin — o atracție în plus pentru iubitoarele de frumos.

Întreprinderea de produse cosmetice FARMEC — Cluj-Napoca





Cea care vă înfrumusețează
se numește

ADA

și reprezintă o gamă întreagă
de produse din domeniul
cosmeticii decorative,
într-o coloristică modernă:
fond de ten,
fard de pleoape,
roșu de buze,
fard de obraz,
tuș albine
pentru pleoape,
lac pastă și sidef
pentru unghii.



ÎNTEPRINDEREA DE PRODUSE COSMETICE FARMEC — CLUJ-NAPOCA



○ gamă bogată de articole de artizanat și de artă populară, ceramică, cusături naționale, pieptare — cojoace, articole de uz casnic și gospodăresc — executate de meșteri și artizani populari din secțiile de producție-prestări ale cooperației de consum — se pot procura de la magazinele de prezentare și desfacere HERMES din București (str. Săpăari nr. 16, str. C. Exarcu nr. 1, str. N. Gheorghe nr. 20, Calea Dorobanți nr. 140 și B-dul N. Titulescu, Bloc. 13) și din întreaga țară.



COMERȚUL PRIN CORESPONDENȚĂ

Un mijloc modern de comerț, folosit de cooperația de consum, vine în sprijinul celor ce doresc să-și procure prin poștă unele articole de îmbrăcăminte, de uz casnic, aparate electrotehnice etc. Articolele solicitate sînt trimise la domiciliu în baza scrisorii dv. expediată pe adresa: «Universalcoop — Comerțul prin corespondență, str. Vulturi nr. 31, sector 4, București, cod 74123. Plata se face la primirea coletului.

Unitatea vă expediază, gratuit, la cerere, lista și cataloagele cu produsele existente în depozit.



CONFECȚII MODERNE ȘI LA PREȚURI AVANTAJOASE

Vă oferă întotdeauna magazinele comerțului de stat.

Realizate din materiale de bună calitate, cu o croială elegantă sau sport și păstrind ceea ce este caracteristic în tendința model, rochiile, bluzele, fustele, compleurile gata confecționate satisfac toate preferințele.

În fiecare sezon, vizitați magazinele comerțului de stat!

ASIGURĂRILE - MĂSURI UTILE DE PREVEDERE

Printre asigurările pe care ADAS le pune la dispoziția cetățenilor este și «**asigurarea mixtă de viață**»

Această asigurare constituie un sprijin bănesc pentru cel care o contractează sau pentru familia sa în cazul survenirii unor evenimente asigurate, neprevăzute și nedorite. Totodată, dă posibilitatea asiguratului să economisească în mod planificat o anumită sumă de bani pe care o va primi la expirarea poliței.

Asigurarea mixtă de viață se mai practică și în alte trei variante, realizate prin extinderea protecției asupra unui număr mai mare de persoane, prin suplimentarea sumei asigurate în cazul survenirii unor anumite evenimente asigurate, ori prin prelungirea în timp a prestațiilor ADAS.

Astfel, în «**asigurarea familială mixtă de viață**» se pot cuprinde toți membrii familiei în vîrstă de la 5 ani la 65 de ani, oricare dintre aceștia putînd încasa suma asigurată.

La «**asigurarea mixtă de viață și suplimentară de accidente**», suma asigurată stabilită pentru urmările accidentelor reprezintă de 6 ori suma prevăzută pentru celelalte evenimente cuprinse în această asigurare.

Prin «**asigurarea mixtă de viață cu pensie pentru urmași**» se garantează primirea eşalonată a unor sume de bani de către urmașii asiguratului.

Asigurările menționate prezintă o serie de caracteristici comune, dintre care enumerăm:

- Sînt accesibile tuturor persoanelor în vîrstă de la 16 ani pînă la 65 de ani.

- Se pot contracta pe termen de la 5 ani la 15 ani.

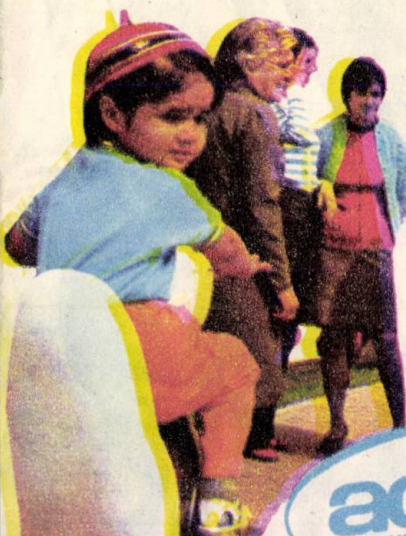
- Primele de asigurare sînt diferențiate în funcție de vîrsta persoanei ce se asigură, de durata poliței și de mărimea sumei asigurate, putînd fi achitate și în rate.

- La expirarea asigurărilor la care primele au fost plătite pentru întreaga durată prevăzută în poliță, sumele asigurate se plătesc concomitent cu o indemnizație de 10%.

- Asigurările participă la tragerile de amortizare lunare și speciale.

Pentru a beneficia neîntreput de toate foloasele ce le oferă asigurările mixte de viață, este necesar ca ratele de primă să fie achitate la termenele stabilite.

Pentru informații suplimentare și pentru contractarea de asigurări vă puteți adresa responsabililor cu asigurările din unitățile socialiste, agenților și inspectorilor de asigurare sau, direct, oricărei unități ADAS.



adas
ADMINISTRAȚIA ASIGURĂRILOR DE STAT



INTREPRINDEREA DE BERE **TIMIȘOREANA**

SECȚIA AMIDON.

Vă oferă



CREMĂ LĂMIE
CREMĂ PORTOCALIE
CREMĂ SÎMBURI CAISE
CREMĂ ZMEURĂ
BUDINCĂ CREMĂ
VANILIE
BUDINCĂ CREMĂ
CACAO

ALUAT
FRAGED
BLAT PENTRU
TORT
GOGOȘI
CLĂTITE
LANGOȘI
ECLER

ÎNGHEȚATĂ DE VANILIE
ÎNGHEȚATĂ DE CACAO
ÎNGHEȚATĂ DE ZMEURĂ
ÎNGHEȚATĂ DE CIOCOLATĂ

**SE GĂSESC LA TOATE
MAGAZINELE DE STAT**

**OBTINETI
ÎN 5 MINUTE**



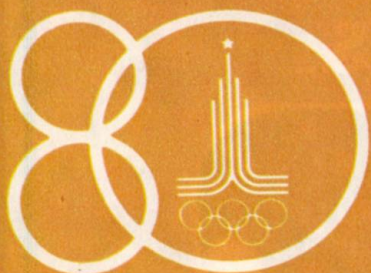


Ați văzut vreodată marea?
Iubiți statornic muntele?
Vă fascinează mirajul Deltei?
Adresați-vă filialelor
Întreprinderii de Turism,
Hoteluri și Restaurante București
din Str. Mendeleev nr. 14,
Bd. Republicii nr. 68,
Bd: 1848 nr. 4,
Bd. N. Bălcescu nr. 35
și Cal. Griviței
nr. 140.

iTHR

OLIMPIADA

OFICIUL NAȚIONAL DE TURISM
«CARPAȚI» BUCUREȘTI
AGENȚIA DE EXCURSII CU TURIȘTI
ROMÂNI ÎN STRĂINĂTATE



Calea Victoriei 100 — Telefon 13 69 83



ORGANIZEAZĂ

Excursii speciale în U.R.S.S. cu participarea la cea de a XXII-A OLIMPIADĂ DE LA MOSCOVA

în perioada iulie-august 1980 pe 40 itinerare turistice, deosebit de atractive și la prețuri accesibile.

— Manifestările sportive se desfășoară la Moscova—Leningrad—Kiev—Minsk—Talin.

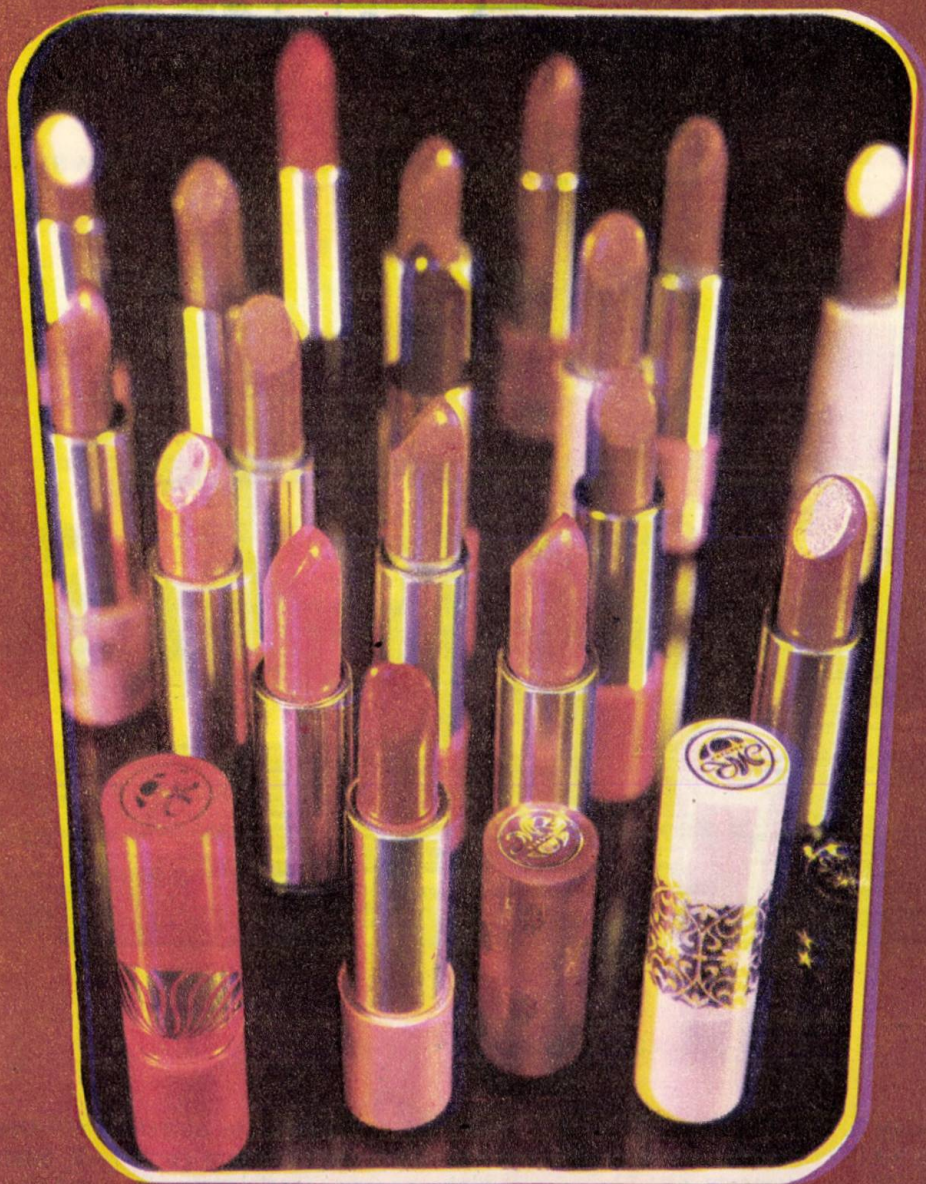
— Excursiile oferă participanților la Olimpiada '80 posibilitatea să viziteze și alte

localități cu interesante obiective turistice.

— Turiștilor li se asigură 1—2 bilete zilnic pentru participarea la manifestări sportive.

PENTRU ÎNSCRIERI ȘI INFORMAȚII SUPPLEMENTARE — vă puteți adresa Agenției de Excursii cu Turiști Români în Străinătate din Str. Episcopiei nr. 2, București, sectorul 1, telefon 16 11 31, Oficiile Județene de Turism și Filialelor acestora din întreaga țară.

ASTĂZI ZÎMBETUL FEMININ ARE CEVA ÎN PLUS...



ÎNTEPRINDEREA «MIRAJ» VĂ PROPUNE SĂ DESCOPE-
RIȚI CE ÎNSEAMNĂ CELE MAI FRUMOASE NUANȚE DE
ROȘU DE BUZE, ALEGÎND DUPĂ PREFERINȚA BELLATRIX,
MARY GILBERT, DARCLÉE, MIRAJ, MARGARETA, APRIL,
EGRETA, GEROVITAL.

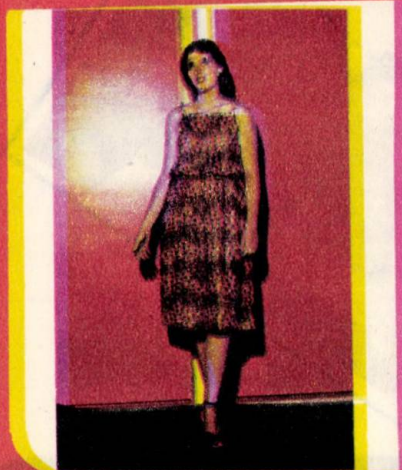
CONȚIN ULEIURI NATURALE VITAMINIZANTE, EX-
TRACTE VEGETALE, COLAGEN ETC., CONFERĂ BUZELOR
PROSPETIME, DECI SĂNĂTATE



ÎNTEPRINDEREA DE PRODUSE COSMETICE «MIRAJ» — BUCUREȘTI

ADESGO

**Originalitate,
eleganță,
calitate
cu produsele
Intreprinderii
de ciorapi,
tricotaje
și blănuri
sintetice
ADESGO**



INTREPRINDEREA DE CIORAPI, TRICOTAJE ȘI BLĂNURI SINTETICE ADESGO
CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 220 SECTOR V BUCUREȘTI



**I.A.P.L.
CENTRAL**

O CUNOSCUTĂ
EMBLEMĂ



**GAMBRINUS
TELEFON
135264**

**CIȘMIGIU
15 61 70**

**OPERA
370198**



- **OSPITALI-
TATE**
 - **CONFORT**
 - **SERVICII
IREPROȘABILE**
 - **RAFINAMENT
CULINAR**
 - **AER CLIMATIZAT**
- vă așteaptă să petreceți la
următoarele restaurante:

**OPERA
CIȘMIGIU
GAMBRINUS**



Pentru toate sezoanele, pentru toate exigențele

Magazinele și raioanele specializate ale comerțului de stat din întreaga țară oferă tuturor categoriilor de cumpărători un bogat și variat sortiment de articole de îmbrăcăminte, completat și asortat cu articolele și accesoriile respective, conferind astfel oricărei vestimentații, eleganța, modernismul și șarmul surprinse în clișeele ultimei ore ale modei internaționale.

Radio-receptoare portabile, televizoare cu circuite integrate

Nu numai acasă, dar chiar și în timpul drumetiilor sau al excursiilor de sfârșit de săptămână, omul modern simte o acută nevoie de informare.

Magazinele specializate ale Comerțului de stat din București și din întreaga țară vă pun la dispoziție o gamă largă de astfel de produse electronice.

Următoarele tipuri de radio-receptoare portabile, ușoare, de mare sensibilitate și selectivitate, asigură o audiere clară și plăcută:

Denumirea	LU.	Preț	
CORA	1	345	lei
APOLLO	1	345	"
PESCĂRUȘ	2	450	"
ALFA	2	450	"
COSMOS	3	645—740	"
ALBATROS	4	800	"
JUPITER	4	845	"
MADRIGAL	4	1 150	"
GLORIA	4	1 450	"

Radioreceptoarele portabile se vînd și cu plată în 18 rate lunare. Avansul este de numai 20 la sută.

Magazinele și raioanele de specialitate ale comerțului de stat vă oferă spre alegere următoarele tipuri de televizoare cu circuite integrate:

Denumirea televizorului	Diagonala ecranului (cm)	Preț	Acont 15% lei	Valoarea ratei lunare (24 rate)
SPORT	31	3 000	450	106
OLT	44	2 920	438	103
SNAGOV	47	2 920	438	103
SIRIUS	50	3 050	457	108
SIRIUS	50	3 100	465	110
DIAMANT	61	3 600	540	128
LUX	65	4 000	600	142



Datorită stabilizatorului încorporat, aceste televizoare funcționează normal chiar și la variații mari ale tensiunii de rețea. Complet tranzistorizate, televizoarele cu circuite integrate au fiabilitate mărită. Consumul lor de energie electrică este redus cu 33%. Termenul de garanție pentru buna funcționare a aparatelor din familia televizoarelor cu circuite integrate este majorat la 12 luni.



Un nou film românesc

Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu

Scenariul și regia: Malvina Urșianu. **Imaginea:** Alexandru Întorsureanu și Gheorghe Fischer; **Decoruri și costume:** arh. Adriana Păun; **Muzica:** Anatol Vieru; **Coloana sonoră:** Anușavan Salamanian; **Montajul:** Margareta Anescu. **Cu:** George Motoi, Silvia Popovici, Valeriu Paraschiv, Cornel Coman, Eugenia Bosînceanu, Eusebiu Ștefănescu, Melania Ursu, Florina Luican, Gabriel Oseciuc, Aurel Rogalschi, Mircea Cruceanu și elevul Daniel Bucureescu. **O producție a Casei de filme 3. Director:** Eugen Mandric

Coperta I

Tora Vasilescu, una dintre cele mai apreciate actrițe ale tinerei generații, aflată acum pe platoul de filmare la «Proba de microfon». **Mitică Popescu**, actor de farmec, inteligență și spontaneitate. Sfirșitul anului '79 l-a găsit în plină filmări la «Vinătoarea de vulpi»

Fotografie
de Emanuel TÂNJALĂ

Coperta IV

Serialul de fiecare luni seară, **Cei din Mogador**, este o saga care înlanțuiește dragoste, speranță, luptă, înfrângere, neliniște, deznădejde în atmosfera pe care o grăbită caracterizare a numit-o «la belle époque». Cu Marie José Nat și Jean-Claude Drouot

almanah „cinema“ 1980

Redactor șef:

Ecaterina
OPROIU

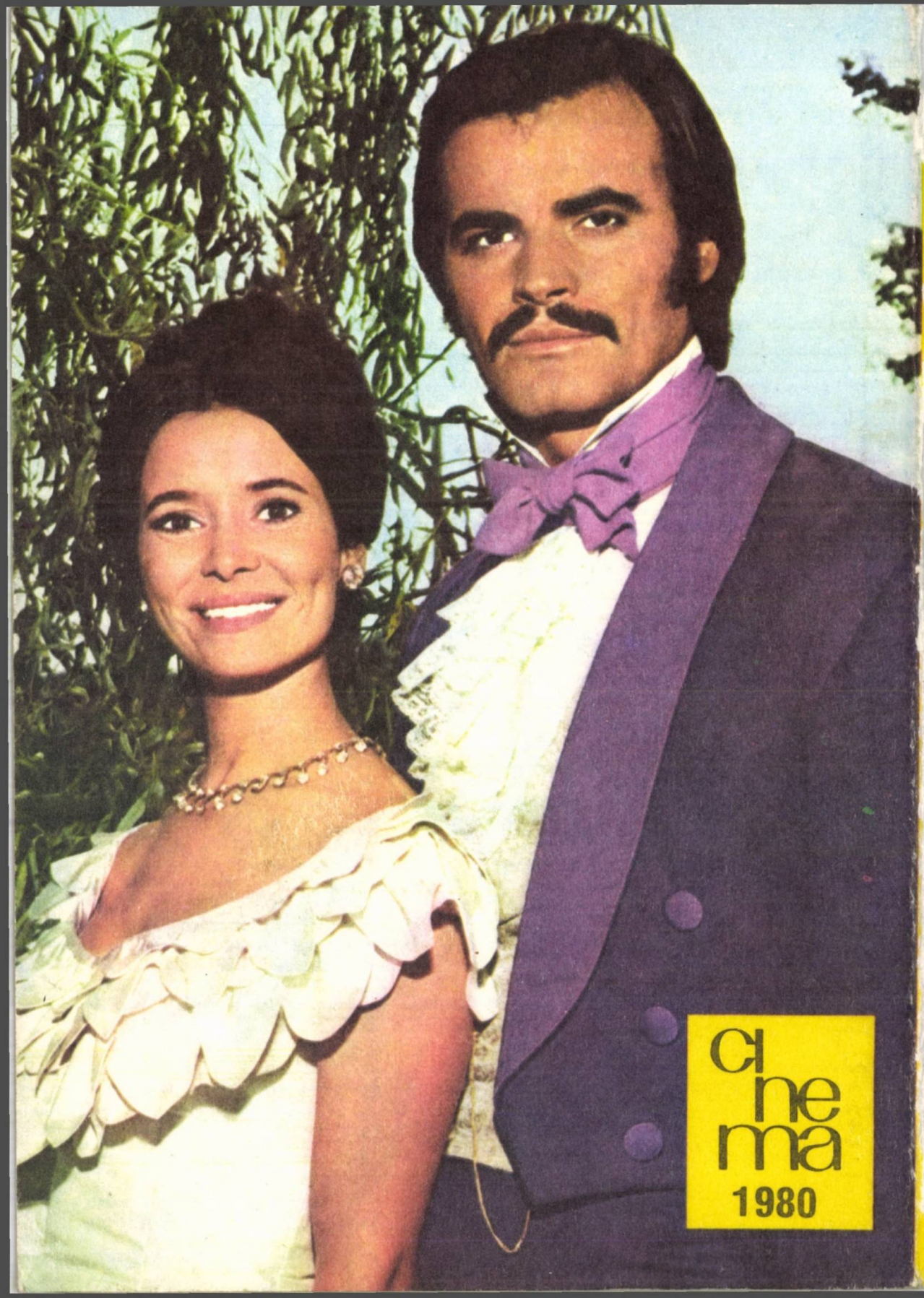
Redactorul responsabil
al almanahului:
Valerian Sava

Prezentarea artistică:
Anamaria Smigelschi

Prezentarea grafică:
Ioana Statie

Tiparul: Combinatul Poligrafic
«Casa Șcintei», București

Exemplarul
15 lei



ci
ne
ma
1980